



703-T

அஞ்சல் வழிக் கல்வி நிறுவனம்

இ

பி.ஏ. பட்ட வகுப்பு

ந்

முன்றாம் ஆண்டு

தி

தாள்—V

ய

இசை இயல்—III

இ

இசை உரு வகைகள்

சை

பாடத்தொகுப்பு—1

வரவேற்கிறோம்

அன்புள்ள மாணவர்களே,

வி. ஏ. பட்ட வகுப்பில் இந்திய இசை படிக்க இருக்கும் உங்களை எங்கள் நிறுவனம் வரவேற்கிறது.

முன்றாம் ஆண்டில் நீங்கள் படிக்க வேண்டிய ஐந்து தாள்களில் இது தாள்—V இசை இயல்—III இசை உரு வகைகள் என்றும் தாளுக்கு உரியது. இந்தத் தாளுக்கு உரிய பாடங்கள் உங்களுக்குத் தவணை முறைப்படி அனுப்பி வைக்கப் பெறும். தெரிபட்ட வகுப்புகளில் நிகழ்த்தப்பெறும் விரிவுரைகள் இந்தப் பாடங்களை மேலும் விளக்கி நிறைவு செய்யும்.

அஞ்சல்வழிக் கல்வியில் மிக நன்றாக நீங்களே முயன்று படிக்க வேண்டும் என்பதை உணர்ந்திருப்பீர்கள், நீங்கள் மனமொன்றிப் படிப்பில் ஈடுபட்டு உழைப்பீர்கள் என்று பெரிதும் மகிழ்கிறோம்.

இந்தப் படிப்புக் காலம் முழுவதும் நாங்கள் உங்களுக்குத் தரிக முறையில் வழிகாட்டி உதவி புரிவோம் என்று நிறுவனச் சார்பில் உறுதியளிக்கிறோம்.

முயன்று படித்துச் சிறப்பாக வெற்றி பெறுங்கள்.

இயக்குநர்

II- பாடத்திட்டம்

தாள் V

இசை இயல் III இசை உரு வகைகள்

I இசை உருவகைகள்

பின் வருவனவற்றின் இலக்ஷணங்கள்

- | | |
|--------------|---------------|
| 1. கீதம் | 6. க்ருதி |
| 2. ஜதிஸ்வரம் | 7. பதம் |
| 3. ஸ்வர ஜதி | 8. ஜாவளி |
| 4. வர்ணம் | 9. இராகமாலிகை |
| 5. கீர்த்தனை | 10. தில்லானா. |

II. மனோதர்ம ஸங்கீதமும், அ. ஸ் வகைகளும்,

(i) இராக ஆலாபனை (ii) தானம் (iii) பல்லவி (iv) நிரவல் (v) கற்பனை ஸ்வரம்.

II பக்தி இசையில் காணும் இசை உரு வகைகள்.

- | | |
|--------------------|------------------------------|
| 1. திருப்புகழ் | 4. திருப்பாவை |
| 2. தேவாரம் | 5. திவ்ய நாமக் கீர்த்தனைகள். |
| 3. திவ்யபிரபந்தம். | |

III நாட்டியத்தில் கையாளப் பெறும் இசை உரு வகைகள்

IV பின் வரும் இராகங்களின் இலக்ஷணங்கள்

- | | |
|-----------|--------------|
| 1. தோடி | 6. சாவேரி |
| 2. கானடா | 7. ரீதி கௌளை |
| 3. ஸஹானா | 8. சுருட்டி |
| 4. அடாணா | 9. கல்யாணி |
| 5. பிலஹரி | 10. கமாஸ் |

V இலக்ஷணத்திற்காகக் குறிக்கப்பட்ட இராகங்களில் கற்ற உருப்படிக்கு ஸ்வர தாளக் குறிப்பு எழுதும் நிறன்.

1) பின் வருவனவற்றின் இலக்ஷணங்கள்.

- | | |
|--------------|------------|
| 1. கீதம் | 3. ஸ்வரஜதி |
| 2. ஜதிஸ்வரம் | 4. வர்ணம் |

2) பின் வருவனவற்றின் இலக்ஷணங்கள்

- | | |
|--------------------------------------|-------------|
| 1. கீர்த்தனை | 2. கிருதி |
| 3. பதம் | 4. ஜாவளி |
| 5. இராக மாலிகை | 6. தில்லானா |
| 7. மனோதர்ம ஸங்கீதமும் அதன் வகைகளும். | |

(i) இராக ஆலாபனை (ii) தானம் (iii) பல்லவி
(iv) நிரவல் (v) கற்பனை ஸ்வரம்

3) பக்தி இசையில் காணும் இசை உரு வகைகள்.

- | | |
|---------------------------|---------------|
| 1. நிருப்புகழ் | 2. தேவாரம் |
| 3. நிவ்யபிரபந்தம் | 4. திருப்பாவை |
| 5. நிவ்யநாம கீர்த்தனைகள். | |

4) நாட்டியத்தில் கையாளப் பெறும் இசை உருவகைகள்.

5) பின் வரும் இராகங்களின் இலக்ஷணங்கள்.

- | | |
|-----------|----------|
| 1. தேவபடி | 2. கானடா |
| 3. மயமாணா | 4. அடாணா |
| 5. பிஷஹரி | |

6) பின் வரும் இராகங்களின் இலக்ஷணங்கள்.

- | | |
|-------------|-------------|
| 1. சாவேரி | 2. ரீதிசௌளை |
| 3. சுருட்டி | 4. கல்யாணி |
| 5. கமாஸ் | |

7) இலக்ஷணத்திற்காகக் குறிக்கப்பட்ட இராகங்களில் கற்ற உருப்படிக்கு ஸ்வரதாளக் குறிப்பு எழுதும் திறன்.

IV-பொருளடக்கம்

இந்தப் பாடத்தொகுப்பில் அனைத்தும் பாடங்களும் அடங்கியுள்ளன.

V-பாடப்பகுதி

1. இசை உரு வகைகள்

முகவுரை

இசை உரு வகைகளின் மூன்று அடிப்படைத் தேவைகள் தாது, மாது, மற்றும் தாளம் எனலாம். சில இசை உரு வகைகள் தாளக் கூட்டுப்பாடு இல்லாதவை. உதாரணமாக சூர்ணிகைகள் குறிப்பிட்ட தாளவகைகளைக் கொண்டவையல்ல, ஆனால் ஒருவித லயத்துடன் பாடப்படுகின்றன. தண்டகங்கள் லயத்துடன் அமைந்திருந்தாலும் தாளங்கள் குறிப்பிடப்படவில்லை. ஸ்லோகங்கள், பதியங்கள், விருத்தங்கள் முதலியன தாளமில்லாமல் பாடப்படுபவை ஆகும்.

தாது, மாது, தாளம் முதலியவற்றைப் புரிந்து கொள்ளும் போது மாதுவை வெறும் சாஹித்ய அக்ஷரங்கள் என்னும் வகையில் புரிந்து கொள்ளுதல் கூடாது. மாது என்பதன் பொருள் விரிவானதாகவும், அதன் தன்மை பல்வேறானதாகவும் இருக்கின்றது. அப்யாஸகான வரிசைகளான; ஜண்டை, தாட்டு, மற்றும் அலங்காரங்கள் இசை உருவகைகள் தான். ஆனால் இங்கு மாது என்பது ஸ்வர கூட்டங்களாக அமைந்து இருக்கின்றன. இவ்வரிசைகள் ராகங்களிலும், தாளங்களிலும் பாடப்படுகின்றன. சில உருவகைகளில் மாது என்பது ஸாதாரண பேச்சு வழக்கிலுள்ள வார்த்தைகளைக் கொண்டுள்ளது. இதை சாஹித்யம் என்று புரிந்து கொள்வதோம். சில சமயம் சாஹித்யத்தாடன் அர்த்தமில்லாத எழுத்துக்களும், வார்த்தைகளும், உதாரணமாக, ஆஇய, தீஇய, யாரே, வையம் முதலியன அந்தப்பாடலுக்குப் புதுமை சேர்க்கும். இந்த அர்த்தமில்லாத சொற்களை, மாத்ருக பதங்கள் என்றும், ஆரம்பத்தில் இவை கீதங்களில் மட்டுமே இடம் பெற்றதால் கீதாலங்காரபதங்கள் என்றும் அழைக்கப்பட்டன. மீனாக்ஷி ஜயகாமாக்ஷி (ஸ்ரீராகம்) ரேரே ஸ்ரீராகம் (ஸ்ரீராகம்) முதலிய கீதங்கள் நல்ல உதாரணங்களாகத் திகழ்கின்றன.

அடுத்ததாக சாஹித்யத்தில் சில சமயம் தாளச் சொற்கட்டுகளும் ஸ்வரங்களும் சேர்க்கப்படுகின்றன. ஸ்வர ஜதிகள், தில்லானாக்கள்

பதஜாதிவர்ணங்கள் முதலியன இதற்கு உதாரணமாகத்திகழ்கின்றன. சில க்ருதிகளில் ஸ்வரப்பகுதிகள் ஜதிகளுடன் மட்டும் வரும் ஓரழிகனைக் காண்கிறோம். இப்பகுதிகளைச் சொற்கட்டு என்று அழைக்கிறோம். ஆகவே ஒரு இசை உருவகையில் மாது என்பது இப்படிப் பலவகையாக இருப்பதைக் காணலாம். நமக்குக் கிடைக்கும் பண்டைகால இசை உருவகைகளில் கி.பி. 12ம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தஜெயதேவரின் அஷ்டபதிமுதலானதாகும். ஆனால் தேவாரங்கள் ஒன்பதாவது நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவை. தேவாரக்காரர்கள் தங்கள் பாடல்களுக்குப்பண்களை (ராகங்கள்) குறிப்பிட்டுச் சொல்வதுபோல், தாளத்தைக் கூறவில்லை. ஆனாலும் அவற்றின் சந்த வகைக்கேற்ப நாம் தாளங்களில் அவற்றை அமைத்துப் பாடுகிறோம்.

லோசனகவி, தனது “ராகதரங்கினியில் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

“கீயதே இதி கீதம்”

மேற்கூறிய கீதத்தின் இலக்கணம் நிச்சயமாக ஒரு குறிப்பிட்ட இசை உருவகைக்கென இல்லாது எந்த ஒரு இசை உருவகைக்கும் பொருந்துமாறு கூறப்பட்டிருக்கிறது. இந்தப் பரந்த வகையில் பார்த்தால் ஸ்வர ஜதி, தான மற்றும் பத வர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள், க்ருதிகள் பதங்கள், ஜாவளிகள் ராகமலிகைகள், தில்லானாக்கள் எல்லாமே கீதங்கள் தான். ஏனெனில் இவை எல்லாவற்றிலும் தாதுவும், மாதுவும் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. “தாது எனும் சொல் ஒரு இசை உருவகையின் ஸ்வர அமைப்பு அல்லது மெட்டு எனக் கொள்ளலாகாது. இது வெறும் அடிப்படை மெட்டு என்றே கொள்ளல் வேண்டும். மாது அல்லது சாஹித்யம் வெறு அக்ஷரங்களையோ, எழுத்துக்களையோ வார்த்தைகளையோ, ஸ்வரப்பகுதிகளையோ, தாள சொற்கட்டுகளையோ, மாத்ருகபதங்களையோ கொண்டிருக்கும். “இவற்றைப் பாடும் போது ஸ்வரங்களை ஸ்வரங்களாகவும், ஸ்வரமே சாஹித்யமாகவும் இருப்பதை நன்கு காணமுடிகிறது. ஆனால் இதையே இசைக் கருவியில் இசைக்கும் போது இதன் வேறுபாட்டைப் புரிந்து கொள்வது கடினம். வேறு மெட்டையே நாம் கேட்கிறோம். ஆகவே இந்தத் தாது இசை உருவகையாகவும், அதாவது சாஹித்யமாகவும், வெவ்வேறாகவும் கேட்கப்படுகிறது.

முழு இசை உருவகையைப் பின்வரும் தன்மைகள் வாரியாகச் சீர் ஆக்கிப் பார்க்கலாம். (அ) அப்யாஸகானம் (ஆ) ஸபாகானம்

அப்யாஸ கானம் : ஸ்வரவரிசைகளான ஸ்வராவளியிலிருந்து அஸங்காரம் வரை, கீதம், ஜதிஸ்வரம், ஸ்வரஜதி, தானவர்ணம். வர்ணம் மட்டும் அப்யாஸ கானத்திலும் ஸபாகானத்திலும் இடம் பெறும், ஸ்யாமாசாஸ்திரிகளின் ஸ்வர ஜதிகள் அப்யாஸ கானப்பகுதியைச் சார்ந்தவைகளல்ல. அவை இசைச் செறிவு மிகுந்து த்யாக பாஜர், தீக்ஷிதர் முதலியோரது நல்ல பாடல்கள் வரிசையில் இடம் பெற்றத் தகுந்தவை. இவற்றை ஸ்வரஜதிகளென்றே கூறுவது அவ்வளவு பொறுத்தமில்லை. ஏனெனில் ஸாதாரண ஸ்வரஜதியைவிட இவற்றிற்கு இசைச் சிறப்பு அதிகம். அத்துடன் ஸ்வரஜதிகளில் பொதுவாக இடம்பெறும் தாளச் சொற்கட்டுகள் இவற்றிலில்லை. ஸ்வரஜதியும், ஜதிஸ்வரமும் அப்யாஸ கானப்பகுதியில் இடம் பெற்றாலும் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் முன்னணியில் இருக்கும் இசை உருவகைகளாகும். இந்நிகழ்ச்சிகளில் இவற்றைத் தவிர பதங்கள் பதவர்ணங்கள் ஜாவளிகள் தில்லானாக்கள் முதலியன இடம் பெறுகின்றன. ஆனால் வாய்ப்பாட்டு மற்றும் இசைக் கருவிகள் இசைக் கார்படும் கச்சேரிகளில் தானவர்ணம், க்ருதி, ராகமாலிகை, ஜாவளி தில்லானா முதலியன இடம்பெறும்.

ஸபாகானம் : அப்பிராஸகபானத்தில் கூறப்படாத உருவகைகள் அனைத்தும் ஸபாகானத்தில் சேர்த்துக்கொள்ளவேண்டும்.

இவை உருவகைகள் மேலும் கீழ்க்கண்டவாறு பிரிக்கப்படுகின்றன.

சுத்த இசை (Pure music)

செய்முறை இசை (Applied Music)

பக்திமற்றும் பக்தியல்லாத இசை (Sacred or Secular Music)
நாட்டியம், நாடகம், இசை நாடகம். Dance, (Drama, Opera)

சுத்த இசை உருவகைகளில் இசைச்செறிவு மிகுந்து காணப்படும். இதுகள் முக்கியத்வம் இதன் தாதுவில் அல்லது மெட்டிலுள்ளது. இவற்றைப் பாட்டிலோ, இசைக்கருவியிலோ கேட்டால் மிகுந்த கானபாஸ் உணர்வு ஏற்படுகின்றது.

(ச-ம்) துரிணி தெலுஸீகொண்டி-சுத்தஸாவேரி-ஸ்ரீத்யாகராஜர் (இ)யில் முக்கிய அழகு அதன் தாதுவே ஆகும். இது இசைக்காகவே கேட்கப்படுகிறது.

இந்த கானரஸப்ரதானமான சுத்த இசை எல்லா நவரஸங்களையும்விட மேலானது. ஒரு இசை உருப்படி ஏதேனும் ஒரு ரஸத்திற்குகந்த ராகத்தில் அமையும் போது அந்த ரஸம்தான் ப்ரதானமாக அமையும். ஆனால் இசை ப்ரதானமாக அமையும் போது அந்த ரஸபாவம் மறைந்து கானரஸமே ப்ரதானமாக அமையும். அந்த உன்னதமான நிலையைத்தான் அல்லது உணர்வைத்தான் கானரஸம் என்று அழைக்கிறோம். இதைப்பின்வருமாறு எளிதாக்கிக் கூறலாம். தீக்ஷிதரின் நவாவரணக்ருதிகளான, ஆஹிரி, கௌளை, புன்னாக வராளி முதலியவற்றை கேட்கும் பொழுது சோகரஸத்தை உணராது அந்த இசையின் சிறப்பையே அனுபவிக்கிறோம். இத்தகையதான தீக்ஷிதர் க்ருதிகள், த்யாகராஜரின் கிருதிகள் மற்றும் ராகமாலிகைகள் கானரஸ உணர்வையே ப்ரதானமாக ஏற்படுத்துகின்றன. அதனால் சாஹித்யத்திற்கு முக்யத்வம் இல்லை எனக் கூறுவதற்கில்லை. ஆனால் இந்த சாஹித்யங்களில் நல்ல கருத்துக்கள் கூறப்படுகின்றன.

த்யாகராஜரின் திவ்யநாம, உற்சவ சம்ப்ரதாய பாடல்கள் மானசிக பூஜா கீர்த்தனங்கள்—வீணை குப்பையர், அன்னமாச்சார்யரின் சிருங்கார சங்கீர்த்தனங்கள், பத்ராஜல ராமதாஸரின் கீர்த்தனங்கள், புரந்தரதாஸரது தேவரநாமங்கள், ஜெயதேவரது அஷ்டபதிகள் ஆகியனயாவும் செய்முறை இசை (Applied Music) பகுதியைச் சார்ந்தவை. ஏனெனில் இங்கு சாஹித்யத்திற்கே முதலிடம் சாஹித்யத்தைத் தெரிவிப்பதற்கே இசை உதவுகிறது.

1. கீதலக்ஷணம்

கீதம் என்ற சொல்லின் பொருள்

நமது இசையில் பழங்கால தூல்களில் கீதம் என்ற சொல்லிற்குப் பாலவிதமாக பொருள் தரப்படுகிறது. ஸ்வை சந்தர்ப்பமே கீதம் என்று கூறப்படுகிறது. அதாவது ஸ்வைங்களின் அமைப்புத் தொகுதி

கீதம் என்று பொருள். விசாலமானதொரு பாவத்துடன் கூடியது. இதன் மூலம் எந்த இசை உருப்படியையும் கீதம் என்று கொள்ளலாம்.

மேலும் இசை நூல்களில் 'கீதி' என்ற மற்றொரு சொல் விவரிக்கப்படுகிறது. அர்த்த பாவத்துடன் கூடிய பதப்பிரயோகத்தைச் சிறந்த முறையிலான லயங்களில் ஸ்வர வர்ண அலங்காரத்துடன் இணைத்துப் பாடுவது கீதி ஆகும் என்றும், அது 'மாகதி', 'அர்த்தமாகதி' 'சம்பாவித', 'ப்ருதுல' என்று நான்கு வகைப்படும் என்றும் கூறப்படுகிறது.

மேலும் கீதம் என்ற சொல் தெளர்யத்ரிக பாவத்தில் சங்கீதம் 3 அம்சங்களுடன் கூடினது என்றும், அவை கீதம், வாத்யம், ந்ருத்யம் என்று பொருள்படும் என்பதாகவும் தெரியவருகிறது. இம்முறையில் கீதம் என்பது வாய்ப்பாட்டினைக் குறிப்பதாகும். மேற்கூறிய மூன்று அம்சங்களில் கீதமே பிரதானம் ஆகும் என்பதாகவும், அதைத் தழுவினே வாத்ய, ந்ருத்யங்கள் அமைவதாகவும் கூறப்பட்டு இருக்கிறது.

லோசனகவி என்னும் இசை இலக்கண விற்பன்னர், தான் இயற்றிய ராக தரங்கிணி என்ற நூலில் கீதம் என்ற சொல்லைக் கீழ்க்கண்டவாறு குறிப்பிடுகிறார்.

4 தாது மாதா ஸமாயுக்தம் கீதமித் யுச்சயதே 3 புதை 4 :

கீதம் தாது 3 த்மகோ 4 தாது: மாதா ரக்ஷர ஸம்ப 4 வா:

கீதம் மாதாங்களின் கூட்டு அமைப்பே கீதம் ஆகும். இவற்றில் தாது இசை வடிவமும், மாதா அதில் பொருத்தப்பட்ட அக்ஷர சேர்க்கை மையம் குறிக்கும் என்பது பொருள். மேற்கூறிய கருத்தின் மூலம் கீதம் என்பது எந்த இசை உருப்படி வகையையும் குறிக்கும் என்றாகிறது.

ஆனால் கர்நாடக தாஸ கூட்டத்தைச் சேர்ந்த புரந்தரதாஸர் இயற்றிய பின்னாரி கீதங்களையும் பைடால குருமூர்த்தி கர்நாடகரின் லக்ஷண மல முநலான இசை வல்லுனர்கள் இயற்றித் தந்த தாஸ பதவித்யுலாசு இசை மற்றும் பொருள் வடிவம் கூடிய ஒரு வகைத் தாஸ இசை உருப்படியாகவே கீதம் என்று அறியப்படுகிறது.

இசைப் பயிற்சியில் கீதத்திற்கு உள்ள முக்கியத்துவம்,

நமது இசைத் துறையில் சிறந்ததொரு இசைப்பயிற்சி முறை நிறுவப்பட்டு உள்ளது. இது ஆதிசூரு என்று போற்றித்துதிக்கப்படும் புரந்தரதாஸரால் நிறுவிக்கப்பட்டதாக அறியப்பட்டாலும். இதற்கு கீரந்த பூர்வ ஆதாரம் ஏதும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இந்த இசைப்பயிற்சி முறையில் முதலில் சரளி வரிசைகளில் தொடங்கி. ஜண்ட, தாட்டு வரிசைகள், அலங்காரங்கள், மாயாமாளவ கௌள ராகத்தில் கற்பிக்கப்பட்டு, மேற்படி ஸ்வர வரிசைகளை ஆதி மற்றும் ஸுளாதி சப்த தாளங்களிலும் மூன்று காலங்களில் பாடும்படியான பயிற்சி அளிக்கப்படுகிறது. இப்பயிற்சி அளிக்கப்பட்ட பின்னர். கீதங்கள் என்ற இசை உருப்படிகள் கற்பிக்கப்படுகின்றன.

கீதம் கற்றுக் கொள்ளும் பொழுதுதான். மாணவர்களுக்கு சாஹித்யத்தைப் பற்றி அறிய வாய்ப்புக் கிடைக்கிறது. இசையில் சங்கீதம் சாஹித்யம் என்ற இரண்டின் சேர்க்கையை, கீதம் கற்றுக் கொள்ளும் பொழுதுதான் மாணவர்கள் முதன்முதலாக அறிகிறார்கள். நமது மூதாதையர்கள் குறிப்பிட்ட ஸ்வர, தாள, பதம் என்ற மூன்றின் சேர்க்கையான காந்தர்வம் என்பதின் பொருள் அப்பொழுது விளங்க ஏதுவாகிறது. இவற்றில் ஒரு கீதத்தின் இசை வடிவிற்கு ஸ்வரமே காரணமாக அமைகிறது. ஸ்வர சேர்க்கையான தாதுவில் பொருத்தப்பட்ட பதப்பிரயோகம் தாளக் கட்டுப்பாட்டுடன் பாடப்படுகிறது.

கீதங்களில் தாதுவின் அமைப்பு

கீதங்கள் எளியதொரு முறையில் அமைந்த இசை வடிவங்கள் ஆகும். இசை பயிலும் மாணவர்கள் ஓரளவு எளிதாகப் புரிந்து கொண்டு பாடும்படியான முறையில் ராகம் அமைந்திருக்கும். தாளத்தின் ஒவ்வொரு அக்ஷர காலத்திற்கும், அல்லது க்ரியைக்கும் ஒவ்வொரு ஸ்வரமாகப் பாடத்தகும் முறையில் ஸ்வர அமைப்பு இருக்கும். ராகத்தில் வரக்கூடிய ஸஹஜமான ஸ்வரப்பிரயோகங்களே காணத்தகும். கடின, விசேஷ ப்ரேயோகங்கள் அவசியம் இல்லை. மாகப் பிரஸ்தாரம் முக்கியமாக மத்யஸ்தாயிலேயே அமைந்து தாயஸ்தாயில் ஓரிரண்டு ஸ்வரங்களை மீதமுறை பிரயோகிக்கும். அங்ஙனம் அமைதல்

பொன்றும். மேற்கூறிய அம்சங்களைப்புரந்தரதாஸரின் கீழ்க்காணும் சூத்திரங்களில் காணலாம்:

- 1) ஸ்ரீ கணநாத-மலஹரி-ரூபகதாளம்
- 2) குந்த கௌ-மலஹரி. ரூபகதாளம்
- 3) கெரயநீரனு -மலஹரி-த்ரிபுடதாளம்
- 4) பதும நாப பரமபுருஷ-மலஹரி- த்ரிபட தாளம்

கீதங்களில் சில எளிய முறையிலும் சில கடின முறையிலும் அமைந்து இருப்பது காணலாம். மேற்கூறிய கீதங்களிலும் 'வர ஸ்ரீ' என்ற மோஹன ராக கீதமும் மற்றும் சில கீதங்களும் எளிய முறையில் அமைந்தவை. பைடால குருமூர்த்தி சாஸ்திரி, வெங்கட மணி முதலானோர் இயற்றிய சில கீதங்கள் சிறிது கடின முறையிலும் அமைந்துள்ளன, ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் இயற்றிய ஸங்கீத ஸம்பர காய பிரதர்சனியில் வெங்கடமகி பெயரில் அச்சிடப்பட்டுள்ள கீதங்களில் கோவிந்த தீக்ஷிதர் நாகாம்பிகை என்று தாய் தந்தையரின் பெயர் குறிப்பிடப்பட்ட கீதங்களே சதுர்தண்டி பிரகாசிகை நூலை இயற்றித் தந்துள்ள வெங்கடமகி இயற்றியவை ஆகும். இவற்றைப் பயிலுவது கடினமானதினால் இசைபயிலும் மாணவர்களுக்கு இந்த கீதங்களை ஆரம்ப பாடமாகப் கற்பிக்கப்படுவது பழக்கத்தில் இல்லை. இதன் மூலம் கீதங்கள் இசை மாணக்கருக்குக் கற்பிக்கத் தகுந்த எளிய இசைவடிவங்கள் தான் என்று கண்டித்துக் கூற இயலவில்லை.

சாதாரணமாக கீதங்களில் தாதுவின் அமைப்பு முக்கியமாக மத்ய ஸ்தாயியிலும், தாரஸ்தாயியில் ஓரிரு ஸ்வரங்கள் வரையில் காணத்தகும். என்றாலும், 'மீனாக்ஷி ஜய காமாக்ஷி' என்று துவங்கும் மீனாக கீதம் மந்தர், மத்ய, தார ஸ்தாயிகளில் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். அவ்வாறே 'மந்தர தாரே' என்ற காம்போஜி ராக கீதத்தில் தாரஸ்தாயி பஞ்சம் ஸ்வரம் வரையில் ப்ரயோகம் அமைந்துள்ளதையும் காணலாம்.

மலஹரி, மோஹனம், கந்தஸ்ரவேரி, ஆரபி, மாயாமாளவ கௌளவ, மங்காயமாணம், காம்போஜி, தோடி, தந்யாஸி, கல்யாணி இவற்றையென்ற மாகங்களில் கீதங்கள் அமைந்தலும் கற்பிக்கப்படுவதும் நடைபெறும்.

அந்நேரத்திலே ராகங்களில் உள்ள ஸ்வரங்களைப் பாடிய உடனேயே, ராகங்கள் புலனாகும் முறையில் அமைந்த ராகங்களில் கீதங்கள் அமைதலும் கற்பிக்கப்படுதலும் நலம். விளம்ப கால பிரதான ராகங்களும், ஸ்வரத்திற்கு அப்பாற்பட்ட பாவம் நிறைந்த ராகங்களில் கீதங்கள் அமைக்கப்படுவதும் அது கற்பிக்கப் படுதலும் ஓரளவு உகந்தது அல்ல என்பது அறியத்தகும்.

கீதங்களில் ஸாஹித்ய அமைப்பு

அநேகமாக கீதங்களில் ஸாஹித்யம் இறைவணக்கமாகவே அமைந்திருக்கும். தாதுவில் காணப்படும் ஒவ்வொரு தீர்க்க (நெடில்) ஸ்வரத்திற்கும் தீர்க்க ஸாஹித்யாக்ஷரமும், ஹ்ரஸ்வ (குறில்) ஸ்வரத் திற்கு ஹ்ரஸ்வ ஸாஹித்யாக்ஷரமும் அமையத்தகும். இந்த விதியைப் புரந்தரதாஸரின் பிள்ளாரி கீதங்களில் காணலாம். கீதங்களில் அநேகமாக தாதுவில் காணும் ஒவ்வொரு ஸ்வரத்திற்கும், ஸாஹித்யத்தில் ஒவ்வொரு அக்ஷரமும் தென்படுவது இயல்பாகும். ஸாஹித்யாக்ஷரத்தில் உயிரெழுத்து நீட்டிப்புக்கள் காண்பது அரிது. ஆனால் அதற்கும் முரணாக 'மந்தரதரரே' என்று துவங்கும் கீதத்தில் ஒரு ஆவர்த்தம் முழுவதும் உயிரெழுத்து நீட்டிப்புக் காணப்படுகிறது.

கப பத தஸ்ஸரி ரிபம்க் ரிக்ரிஸ் ||

அ..... ||

சில கீதங்களில் ஸாஹித்யாக்ஷரங்களின் நடுவில் இய, ஐய, இய்யரே என்ற அக்ஷரங்கள் காணப்படுகின்றன. (உம்:- ரேரே ஸ்ரீராமசந்திர-ஆரபிராகம்-திரிபு (தாளம்) இவற்றை மாத்தருக பதம் என்பர். இவற்றை கீதாலங்கார பதங்கள் என்றும் கூறலாம்.

கீதங்களில் பாண்டர பாஷை காணப்படுகிறது. இது ஸம்ஸ்கிருத பாஷையின் ஒரு சிறு மாற்றமே. புரந்தரதாஸர் இயற்றிய ஸ்ரீகணநாத என்று துவங்கும் மலஹிராக கீதத்தில் "லம்போதர லகுமிகர என்ற பதப்பிரயோகத்தில், "லக்ஷ்மீகர" என்ற ஸம்ஸ்கிருத பதம் "லகுமிகர" கர என்று திரிந்து வந்துள்ளது. இது பாண்டர பாஷையாகும்.

ஸாஹித்யமாக கீதங்களில் ஸாஹித்யம் தெய்வ ஸ்துதியாக அமைந்து இருப்பினும், ஒரு சில கீதங்களில் ஸாஹித்யம் ஒரு இசை விளக்கத்தின் மேன்மை குறித்தோ, ஒரு இசை போஷகரைப் புகழ்ந்தோ முறையிலோ அமைந்து இருப்பது காணலாம். 'நாட' ராகத்தில் அமைந்த 'கான வித்ய துரந்தர' என்று துவங்கும் பைடால (கருவாந்தி) சாஸ்திரிகளின் கீதத்தில் ஸாஹித்யம் அவரின் குரு கீதமாய் 'ஸொண்டி வெங்கபஸுப்பயப்பின்' இசை மேன்மையைப் புகழ்ந்து பாடுவதாக அமைந்துள்ளது. இந்த கீதத்தில் இசைக் கருவாந்தி கலைச்சொற்கள் நிறைந்து காணப்படுகின்றன.

கீதங்களில் ஸாஹித்யம் தெலுங்கு, ஸம்ஸ்கிருதம், கன்னடம் முதலான பாஷைகளில் அமைந்துள்ளன. சமீப காலத்தில் தமிழ் பாஷையில் சிறப்பான கீதங்கள் இசை மேதைகளால் இயற்றப் பட்டிருக்கின்றன. அவை கற்பிக்கப்படத்தக்கவையே. சில ஸம்ஸ்கிருத கீதங்களில் கீத ஸாஹித்யமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஸ்ரீராம சந்திர பிதாமபி ஜாத்-பைரவி ராகம்-திரிபுடதாளம்

அவ்வரிசை

-நாட ராகம்-ஆதி தாளம்.

கீதங்களில் தாள அமைப்பு

கீதங்களில் பாண்டர பாஷைகளால் சுலபமுடன் நிர்வகிக்கக் கூடிய ஸ்வரம் அமைந்த அக்ஷரகால எண்ணிக்கை கொண்ட தாளங்களில் அமைந்த கீதங்கள் மத்யமகால நடையில் அமைந்திருக்கும். தாளப் பதங்களில் மிகுந்த தென்படாது.

கீதங்களில் மிகுந்த, த்ருபுட தாளங்கள், ருபகம இதுபோன்ற கீதங்களில் மிகுந்த, உகந்தவையாகும். இல்லாவிடில், அவை கீதங்களில் மிகுந்த, உகந்த, கற்பிக்கத் தகுந்தவை அல்ல. ஸுளாதி ஸப்த தாளங்களில் மிகுந்த, த்ருவம், மட்யம், ஏகம் போன்ற தாளங் களில் இவ்வகை அமைவலாம். இருப்பினும் பண்டைய காலத்தில் இசைக் கருவிகளில் கூறப்பட்டுள்ள 108 தாளங்களில், மிகவும் அதிக அக்ஷரங்கள் எண்ணிக்கை கொண்ட ஆவர்த்தத்திற்கு 128 அக்ஷர தாளம் காணப்படும். 'விநாயகநாதன்' தாளத்தில், சங்கராபரண கீதத்தில் மிகுந்த, த்ருவம் காணப்படுகிறது. இந்த கீதம் காலஞ் சென்ற இசைக் கருவிகளில் நிர்வாகமான மோசிரியர் ஸாம்பமூர்த்தி அவர்கள் கீதத்தில் மிகுந்த, கருவாந்தி கலைச்சொற்கள் காணப்படுகின்றன. கீதங்களில் மிகுந்த, த்ருவம், மட்யம், ஏகம் பாசம் புத்தகத்தில் காணப்படுகின்றன. கீதங்களில் மிகுந்த, த்ருவம், மட்யம், ஏகம் பாசம் புத்தகத்தில் காணப்படுகின்றன.

கீதங்கள் மத்யம கால நடையில் அமைந்திருப்பதும், தாளத்தில் அதிசித்ரதப மார்க்கத்தில் அமைந்திருப்பதையும் காணலாம். அதாவது தாள அமைப்பில், தாளப் போக்கில் ஒவ்வொரு தாள அக்ஷரத்திற்கும், கீரியைக்கும், ஸ்வர அமைப்பில் (தாதுவில்) ஒவ்வொரு ஸ்வராக்ஷரம் அமைந்திருக்கும்.

உ.ம்:- ஸ்ரீகணநாத - மலஹரி - ரூபகதாளம்

O	1 ₄	
ம ப	த ஸ் ஸ ரி	} 6 அக்ஷரம் 6 ஸ்வரங்கள்
ரி ஸ்	த ப ம ப	
ரி ம	ப த ம ப	
த ப	ம க ரி ஸ	

கீதங்களை மூன்று காலங்களில் பாடுவதற்கான பயிற்சி அளிக்கப்படுகிறது. இது சிறந்த முறையல்ல. தாள கட்டுடனும், ஸ்வர பாகத்தையும், முதன் முதலாக சாஹித்யதையும் கற்கும் மாணவனுக்கு கீதத்தை 3 காலங்களில் பாடுவது சீரம சாத்தியமானதொன்றாகும்.

கீதங்களை 3 காலங்களில் பாடுவது பொருத்தமற்றதாகும். அவசியமில்லாததும் ஆகும். தானவர்ணங்கள் தான் 2,3 காலங்களில் பாட ஏற்றவை. அத்தகைய முறையான பயிற்சி தான வர்ணங்கள் கற்றுக் கொடுக்கப்படும்பொழுதுதான் தேவை. கீதங்களை ஒரே சீரான மத்ய லயத்தில்தான் பாடுதல் நலம்.

'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் கால வழுவினாலே' என்ற மூதோர் வார்த்தை பொய்யாமொழியாகும் முறையில் கீதங்களைக் கற்றபின் தான், மற்ற அப்யாஸகான பாடங்களைக்கற்ற பின்பே கீர்த்தனைக் கருதிகளைக் கற்கவேண்டுமென்று நியதியில்லை. கீதங்கள் கற்பிக்கும் பொழுதே எளிய முறையில் கற்றுப் பாடத் தகுந்த சிற்சில சிறிய கீர்த்தனைகளையும் கற்பிப்பதில் யாதொரு பழுதும் இல்லை, என்பதான ஒரு கருத்தும் சமீப காலத்தில் பரவி வருகிறது. அதையும் ஒருவாறு ஏற்றுக் கொண்டு செய்முறையில் அம்முறையில் காணும் நன்மை தீமைகளை ஆராய்வதில் குற்றம் ஏதும் இல்லை.

லக்ஷண கீதம்

இசை அமைப்பு (தாது—Musical Setting) ராக அமைப்பு, தாளத்தில் இசை அமைக்கப்பட்டுள்ள விதம் (மார்கம்), தாளத்தின் அமைப்பு முதலான எல்லா அம்சங்களும் ஸாமான்ய கீதம் என்றும் ஸ்ரீகாரி கீதம் என்றும் அறியத்தகும் லக்ஷ்ய கீதத்தைப் போலவே லக்ஷண கீதத்திலும் காணத்தகும் லக்ஷ்ய கீதத்தில் ஸாஹித்யம் ம்ஸ்வர ஸ்துதியாகவும் (இறைவணக்கம்), ஒரு இசை வல்லுநர் அல்லது ஒரு ஸங்கீத போஷகரைப்பற்றிப் புகழ்வதாகவும் அமைந்திருக்கும். லக்ஷண கீதத்தில் ஸாஹித்யம், கீதம் இயற்றப்பட்டுள்ள ராகத்தின் லக்ஷணத்தைச் சுருக்கமாகக் கூறும் விதத்தில் அமைந்திருக்கும். ராகத்தின் ஆரோஹண அவரோஹண க்ரம வர்ஜ வக்ர விவரம் ஸ்வரத்தின் சுத்த, விக்ருத பேதம், அதன் ஜனக ராகம் இத்தகைய குறிப்புக்கள் ஸாஹித்யத்தில் காணத்தகும், ஆகையால் லக்ஷண கீதத்தில் இறைவணக்கக்குறிப்பு காணத்தகாது என்பதுபொருளல்ல. ம்ஸ்வரஹ சூடாமணி க்ரந்தத்தில் காணப்படும் 336 ராகலக்ஷண கீதங்களில் (ஜனக ராகங்கள் 72 ஜன்ய ராகங்கள் 264) ஸாஹித்யம் ராகலக்ஷணக் குறிப்புடன் ஸ்ரீராமனுக்கு அர்ப்பிக்கப்பட்டவையாகத் தென்படுகின்றன. 'ராமாவதாரய நமோ நமோ' என்று காணப்படுகிறது.

லக்ஷண கீதங்களில் இருவகையுண்டு. ஜனக ராக லக்ஷண கீதம், ஜன்ய ராக லக்ஷண கீதம் என்பவையாகும். ஜனக ராக லக்ஷண கீதத்தை ஒரு காலத்தில் ராகாங்கராக லக்ஷண கீதம் என்றும் அழைத்தனர், ஆனால் இதில் ஒரு சிறு குழப்பம் காணப்படுகிறது.

ராகாங்க ராக அல்லது மேளராக லக்ஷண கீதங்களில் மூன்று பாகங்கள் (கண்டங்கள்) காணப்படுகின்றன. 1. ஸுத்ர கண்டம், 2. உபாங்க கண்டம், 3. பாஷாங்க கண்டம் முதற்கண்டமாகிய ஸுத்ரகண்டம் ஒவ்வொரு ஆவர்த்தத்திலுமுள்ள ஸாஹித்யத்தின் முதல்பகுத்துக்கள் அந்த மேளத்தில் காணப்படும் ஸ்வரங்களின் ம்ஸ்வர அக்ஷரங்களாக அமைந்திருக்கும், (உ.ம்) மாயாமாளவகௌள ராகம் மய ம்ஸ்வரம்

மயி கோ19 தேஜ

சுஷண சுஷண

சுஷண சுஷண

பரி பாலித

தாவித்

னுதம்ருது பத

ஆவர்த்தங்களில் முதலில் காணப்படும் ஸாஹித்யா— கூரங்கள் ர, கு, ம, ப, த, னு ஸ்வரஸங்கேதாக்கூரங்களாக அமைந்து மாயா மாளவகௌள மேளத்தில் வரும் ஸ்வரங்களைக் குறிப்பிடுகின்றன. அதுவும் முதற்கண்டத்தில் ஸுத்ரகண்டத்தில் மேள ஸங்கேதம், மேளம் அமைந்த சக்ரத்தின் பெயர் முதலியவை குறிப்பிடப்படுகின்றன. மேற்படி கீதத்தில் காணும் 'அக்னி கோபம்' என்பதன் மூலம் மாயாமாளவகௌள மேளம் அக்னி சக்ரத்திலுள்ளதாகவும், மேள ஸங்கேதம் 'ப' என்றும் தெரிய வருகிறது.

உபாங்க கண்டத்தில் அந்த மேளத்தின் உபாங்க ஜன்ய ராகங்களும், பாஷாங்க கண்டத்தில் அந்த மேளத்தின் பாஷாங்க ஜன்ய ராகங்களும் வரிசைப்படுத்திக் குறிக்கப்பட்டிருக்கும்.

அதிக எண்ணிக்கையில் ஜன்ய ராகங்கள் கிடைக்காத ராகாங்க ராக லக்ஷண கீதங்களில் மேற்கூறப்பட்ட கண்ட கூறுபாடுகள் இல்லை. மற்றும் கோவிந்தாசாரியார் இயற்றிய ஸங்க்ரஹ சூடாமணி க்ரந்தத்தில் காணப்படும் மேளராக லக்ஷண கீதங்களில் மேற்கூறப்பட்ட ஸுத்ர, உபாங்க, பாஷாங்க கண்ட கூறுபாடுகள் கர்ணப்படவில்லை.

லக்ஷண கீதங்களின் மேன்மை

லக்ஷிய கீதங்களைக் கற்பதனால் ஒரு இசை மாணாக்கன் பெறும் நன்மையைக் காட்டிலும் லக்ஷண கீதங்களைக் கற்பதனால் ஓரளவு நன்மை அதிகம் பெற வாய்ப்பு கிடைக்கிறது. லக்ஷண கீதம் கற்பதனால் ஒரு மாணாக்கன் அந்தந்த ராகத்தின் லக்ஷணத்தையும் ஒருவாறு அறிய ஏதுவாகிறது. ராகங்களின் சரித்திர வரலாற்றை அறிய லக்ஷண கீதம் உதவுகிறது. ஸங்கீத மும்மர்த்திகளுக்கும் அப்பகுந்த பைடால குருமூர்த்தி சாஸ்திரிகளின் ஸஹாயாக ராக லக்ஷண கீதத்தின் மூலம் ஸஹானாக காம்போஜி அஷ்டபம் என்று கூறப்பட்டது

லக்ஷிய வருகிறது. இதன் மூலம் காம்போஜி மேளமாகக் கூறப்பட்டது தெளிவாகிறது. இது அநேகமாக 72 மேளங்களுக்குக் கூறப்பட்ட முதல் கனகாம்பரி. பேனத்யுதி மேளபட்டியலாகும்.

லக்ஷண கீதங்களை இசை பயிலும் மாணவர்களுக்கு ஆரம்ப காலத்தில் கற்பிக்கத் தேவையில்லை. கீதங்கள் கற்றுத் தேர்ந்து தான அண்ணங்கள் பயிலும் நிலைக்கு வரும் பொழுது லக்ஷண கீதங்கள் கற்பிக்கப்பட்டால் போதுமானதும் முறையுமாகும்.

பைடால குருமூர்த்தி சாஸ்திரிகள், வெங்கடமகி மற்றும் கோவிந்தாசாரியார் மூவரும் லக்ஷண கீதங்களை இயற்றித் தந்த முறை வல்லுனர்களில் முக்கிய இடத்தை வகிப்பவராவர். பெரும்பாலும் லக்ஷண கீதங்கள் தெலுங்கு, கன்னடம் மற்றும் ஸமஸ்கிருத பாஷைகளிலுமே காணத் தரும். சமீப காலத்தில் தமிழ் மொழியிலும் லக்ஷண கீதங்கள் இயற்றப் பெற்றுள்ளன.

2. ஜதிஸ்வரம்

இந்த இசை உருப்படியின் பெயரிலேயே பொருள் அடங்கியுள்ளது. ஜதிக்கோர்வைகளைப் போன்றே ஸ்வரப்ரஸ்தாரங்கள் அமைந்து வருவதால் இவ்வுருப்படி ஜதிஸ்வரம் எனப்பட்டது. அநேகமாக இசை மாணவருக்குக் கற்பிக்கப்படும் 'ரார வேணு கோபா பால்' என்று துவங்கும் பிலஹரி ராக ஸ்வரஜதி முதன் முறையில் ஜதிஸ்வரமாகத்தான் உருவாகியது. பிறகுதான் அதற்கு மாற்றியும் சேர்க்கப்பட்டது. ஆனால் ஜதிக்கோர்வை ஏதும் காணப்படவில்லை. அதே போல் நாட்டியக் கச்சேரியில் இன்று நாம் கேட்கும் அநேக ஜதிஸ்வரங்களில் ஜதிக்கோர்வைகள் காணப்படுவதில்லை. ஆனால் அந்த உருப்படிகளில் ஸ்வரங்கள் தாளத்தில் அமைக்கப்பட்டு விதத்திலேயே ஜதிக் கோர்வைகளாக ஒலிக்கின்றன. ஆனால் ஸ்வாதி திருநாளியற்றிய அடாணா ராகத்தில் அமைந்த ஜதிஸ்வரத்தில் ஜதிஸ்வரத்தின் லக்ஷணத்திற்கேற்ப ஸ்வரக் கோர்வைகளும் ஒன்றுந்ொன்று பிணைக்கப்பட்டு அமைந்திருக்கிறது. பூநக அபிஸ்ஸரம் என்ற காலஞ்சென்ற இசையிலக்கண மேதை பேராசிரியர் ஸாம்பமூர்த்தி அவர்கள் எழுதிய 'கர்னாடக ஸங்கீதம்' (1918) என்ற பாகத்தில் கூறப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். அதே

புத்தகத்தில் ஸ்வாதி திருநாளின் தோடிதாகம் ஆதிதாளத்தில் அமைந்த மற்றொரு ஜதிஸ்வரம் ஸ்வரதாளக் குறிப்புடன் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்த ஜதி ஸ்வரத்தைப் பாடும் பொழுதும் பாடிக் கேட்கும் பொழுதும் நாட்டியம் பயிலாதவர்கூட உற்சாகத்துடன் நாட்டியமாடுவது போன்ற செய்கையையாவது செய்யத் தூண்டுகிறது. இதுவே ஜதிஸ்வரத்தின் முக்கிய கோட்பாடாகும். ஸ்வாதி திருநாள் ராகமாலிகை உருவில் ஜதி ஸ்வரங்கள் இயற்றி உள்ளதை அறியலாம். கைதேர்ந்த நாட்டியாசாரியார்களாகத் திகழ்ந்த தஞ்சை பொன்னையாபிள்ளையும் அவரது ஸகோதரர்களும் ஜதிஸ்வர, ஸ்வரஜதிகளை இயற்றியுள்ளது இயல்பே.

3. ஸ்வரஜதி

இசைப் பாடற் பயிற்சி வரிசையில் ஸ்வரஜதிக்கும் ஒரு இடமுண்டு. இந்த இசை உருப்படி மூன்று விதமாக உருவெடுத்துள்ளது.

1. இசைப் பயிற்சிப் பாடல்

2. நிருத்திய இசை உருப்படி

3. இசை உருப்படி வகையைச் சார்ந்த கருதி அளவில் உயர்ந்த இசையமைப்புடனும் தாளமிடுக்குடனும் காணப்படும் இசைப் பாடல்-கலையம்சம் நிறைந்து காணப்படும் இசைப்பாடல்.

ஸ்வரஜதியில் பெயருக்கேற்ப ஸாஹித்யாக்கிரங்களின் இடையிடையே ஸ்வரக் கோர்வைகளும் ஜதிக் கோர்வைகளும் பிணைந்திருத்தல் காணலாம். ஸ்வரக் கோர்வைகள் முக்கியமான அம்சமாக இல்லாவிடினும் ஸாஹித்யத்தின் இடையிடையே ஜதிக் கோர்வைகள் பிணைந்திருத்தல் அவசியம்.

ஸ்வரஜதியை இசைப்பயிற்சிப் பாடலாக அமைத்துக் கொடுத்தவர் சோபனாத்ரிவாரு. 'ராவே ஏ மகுவ' என்று ஆவங்கும் ஆனந்த பைரவி ராக ஸ்வரஜதியும், கமாஸ் ராகத்தில் அமைந்த 'ஸாமி

யிவாயனவே' என்று துவங்கும் இரண்டு ஸ்வரஜதிகளும் சோபனாத்ரிவாரு இயற்றியவையே. இந்த ஸ்வரஜதிகள் காலஞ்சென்ற பேராசிரியர் ஸாம்பமூர்த்தி அவர்கள் எழுதிய 'கர்னாடக ஸங்கீதம்' இரண்டாம் பாகத்தில் ஸ்வர ஸாஹித்ய தாளக் குறிப்புடன் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. மோஹன ராகத்தில் அமைத்த 'ஸாமி தய' என்று ஆவங்கும் ஆதி தாள ஸ்வரஜதியொன்றுள்ளது. மேற்கூறப்பட்ட மூன்று ஸ்வரஜதிகளிலும் ஜதிக் கோர்வைகள் ஏதும் காணப்படவில்லை. சரணங்களை மட்டும் முதலில் ஸ்வரமாகவும் பிறகு அதற்குண்டான ஸாஹித்யத்தையும் பாடுவதான மரபும் உண்டு. மேற்கூறிய ஸ்வரஜதிகளில் மோஹனம், கமாஸ் ராக ஸ்வரஜதிகளில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற பாகங்கள் உள்ளன. சரணங்கள் ஒன்றிற்கொன்று மாறுபாடுற்ற இசையமைப்புடன் பாடப்படுகின்றன. ஆனந்த பைரவி ராக ஸ்வரஜதியில் அனுப்பல்லவி இல்லை. ஆம்முறையிலான ஸ்வரஜதிகள் மாணாக்கருக்கு இசைப் பயிற்சிப் பாடலாகக் கற்பிக்கப்படலாம்.

ஸ்வரஜதியை நிருத்திய இசை உருப்படியாக உருவாக்கித் தந்தவர் பல்லிபிளம் ஆதியப்பையா என்று அறியப்படுகிறது. இவர் கி.பி. 18-ம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியைச் சார்ந்தவர். 'ஏமாயலாடி'; என்ற ஆவங்கும் அன்னாரது உசேனி ராக ஸ்வரஜதி நாட்டியமாகவும் அறியாததல்ல. இம்முறையைத் தழுவினே கி.பி. 19-ம் நூற்றாண்டில் நிருத்தியாசாரியார்களாகவும், 'குரலிசை வாத்திய மூலம் நிருத்தியர்களாகவும் திகழ்ந்த தஞ்சை பொன்னையாபிள்ளை அவர்களும் ஸ்வரஜதியை ஒருதலைசிறந்த நிருத்திய இசை உருப்படியாக உருவாக்கித் தந்துள்ளார்கள்.

பொன்னையாபிள்ளை அவர்கள் ராக மாலிகை ஸ்வரஜதிகள் குறையியுள்ளனர். 'ஸாயா இகதாள ஜாலனுரா' சக்ரலாக ராகம், 'அடி காளம்' (சாணத்தின் முடிவில்)

இவ்வாறு பயிற்சிப் பாடலாக ஸ்வரஜதி கீதத்தைவிட ஓரளவிற்குக் குறைவானதும் காலவழிநடைவிட ஓரளவிற்கு ஸூலபமானதுமாகிய பாலமயில் அமைந்த இசை உருப்படியாகக் கூறப்பட்டாலும், பாலமயில் பாலமயில் ஸ்வரம், ஸாஹித்யம் இரண்டினையும் ஸ்வரம் பாலமயில் பாலமயில் ஸாஹித்யத்தை அழித்த பாலம

புஷ்டியுடனும் பாடவேண்டிய நிலை உருவாகிறது. இன்னமும் கூறப்போனால் தான வர்ணத்தையும் சரி, ஸ்வரஜதியையும் சரி ஒரே விதமான அளவில்தான் பயிற்சித் தேர்வு காணப்படுகிறது. ஆகையால், ஸ்வரஜதிகளைக் கற்பித்தபிறகுதான் தானவர்ணங்களை கற்பிக்க வேண்டும் என்று நியமம் எதுவும் இல்லை என்று கூறுவதில் பிழையேதும் இல்லை.

க்ருதி வகைக்குச் சமமாகவும் இசைக் கலையம்சம் மேலோங்கித் திகழும் சியாம சாஸ்திரிகளின் ஸ்வரஜதிகளை ஸ்வரஜதிகள் என்று கூறுவது எங்ஙனம் பொருந்தும்? இவ்வினாவிற்கு விடை அத்துணை சுலபம் அல்ல. ஒரு சில ஸ்வரஜதிகளில் அனுபல்லவி தென்படுவது இல்லை. அதே போல் சியாமா சாஸ்திரிகளின் ஸ்வரஜதிகளிலும் ஒன்றிற்கு மேற்பட்டசரணங்கள் உள்ளன. இன்னமும் ஸ்வரஜதிகளில் சரணங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒன்றிற்கொன்று மாறுபட்ட இசையமைப்புடன் பாடப்படுகின்றன. இந்த அம்சமும் சியாமா சாஸ்திரிகளின் ஸ்வரஜதிகளில் காணப்படுகிறது. ஆனால் இவ்வனைத்திற்கும் மேலாக ஒரு விஷயத்தில் சியாமா சாஸ்திரிகளின் ஸ்வர ஜதிகள் மேலோங்கி விளங்குகின்றன. இசை அமைப்பிலும், தாள அமைப்பிலும், காலப்பிரமாண விஷயத்திலும் மற்றைய ஸ்வரஜதிகளுக்கும் சியாமா சாஸ்திரிகளின் ஸ்வரஜதிகளுக்கும் இடையே ஒன்றிற்கொன்று ஸம்பந்தம் இல்லாத அளவிற்கு வேற்றுமை காணப்படுகிறது. இந்த அளவில் சியாமா சாஸ்திரிகளின் ஸ்வர ஜதிகளை இசைப் பயிற்சிப் பாட திட்டத்தில் புகுத்துவது அத்துணை சிறந்ததல்ல. ஓரளவிற்கு இசைப்புலமை அடைந்த பிறகே சியாமா சாஸ்திரிகளின் ஸ்வர ஜதிகளைக் கற்றுப் பாடத் துவங்குதல் நலம். சியாமா சாஸ்திரிகளின் ஸ்வரஜதிகளை ஸ்வர ஜதிகளாகக் கணக்கிடுவதைவிட, பல்லவி சரணங்களுடன் மட்டுமே அமைந்ததும் சரணங்கள் வேறுவேறு தாதுவில் பாடத்தக்க முறையில் அமைந்ததுமான பாவராக தாளமென்ற மூன்று அம்சங்களும் தலை சிறந்து விளங்கும் க்ருதிகளாகவே கணக்கிடலாம். ஆனால் ஒரு விஷயம் முக்கியமாகக் கவனிக்கத்தக்கம். தாள ஆவர்த்தங்களில் ஸ்வர, ஸாஸ்ரீத்ய பிணைப்புகள் சியாமா சாஸ்திரிகளின் ஸ்வர ஜதிகளில் காணுவது போல் க்ருதிகளில் காண்பதற்கில்லை. அதாவது தாளத்தின் கண்ணிலுள்ள ஸ்வரவொரு ஸ்வரத்திற்கும் ஸாஸ்ரீத்ய பிணைப்புகள் சியாமா

சாஸ்திரிகளின் ஸ்வர ஜதிகளில் காணப்படுகின்றன. க்ருதிகளில் ஸாஸ்ரீத்ய அமைப்பிற்கு அவ்வளவாக இடமில்லை. பொதுவாக க்ருதிகளில் அக்ஷரங்கள் குறைவாகவும் இடையிடையே உயிரெழுத்து வரும்படினும் காணத்தகும்.

சியாமா சாஸ்திரி ஸ்வரஜதி-பைரவி-மிச்ர ஏகம்

ஸ்ரீ ஸ்ரி || ஸ்ரி நீ த ம ||.

பா. மக்ருஷ்ணஸ ஹோ த ரி சிவ

சியாமா ஜ ஸ்வாமி க்ருதி- ஹம்ஸத்வனி - ஆதிதாளம்

கா பா கா ; ரீ | ஸா ; ; ஸ நி | ப - நிஸ ரீ ஸா ||

ப கு நா - ய க - - நீ - - பா - - த ||

பு க

சியாமா சாஸ்திரிகளின் ஸ்வரஜதிகளில் க்ருதிகளிலுள்ளதுபோல க்ருதிகளைப் புகுத்துவது அத்துணை சிறந்ததல்ல.

பொதுவாக இசைப்பயிற்சிப் பாடலாக அறியத்தகும் ஸ்வரஜதி பிணைப்புகளும், சில அம்சங்கள் கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. இசையமைப்பு, தாள அமைப்பு, இசை உருப்படியின் காலப் பிரமாண நியமனம், ராகத்தோற்றம் போன்ற விஷயங்களில் ஸ்வர ஜதிகளைக் கற்பிக்கும்படி ஒன்றித்து கடினமாகவும் தான வர்ணத்தைக் கற்பிக்கும் முறையிலும் அமைந்திருக்கும். 2. இசைப் பயிற்சித்துறையில் கீதம் கற்பிக்கப்படுவதற்கு முன்பு ஸ்வரஜதி க்ருதிகளைப் புகுத்துவது.

3. ஸ்வரஜதிகளின் ஸாஸ்ரீத்யம் இறைவனைக்கமாவவோ, நாயக கமாவவோவென்ற மனநிலையோடு முறையிலோ அமைந்திருக்கலாம்.

- 1) காமாட்சி - பைரவி - மிஸ்ர ஏகம்
- 2) காமாட்சி - யதுகுலகாம்போதி - மிஸ்ர ஏகம்
- 3) ராவேஹிமகிரிகுமாரி - தோடி - ஆதி

ஸ்வரஜிதிகளை இயற்றித்தந்த இசைப் புவனங்களில் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர்களின் பெயர்கள் பாய் பாய் பாய் பாய் இசைப் புவனப் பேரரசொடுக்கப்பட்டது என்பதை அறியலாம்.

தூய்மைப் புகழ்பெற்றவர்க்கு கற்கும் நிலைக்கு வரும் மாணவ மாணவி
கூறியிருக்கிற பாரபாரி வயிற்றைத் தாண்டிப்பதுவே முறையானதொன்றா
யது. கல்பாறையி் பாகத்தில் அமைந்த 'வனாஜாஷி' (கண்ட ஜாதி

அடநாளம்), காம்போஜியில் அமைந்த 'இந்த சால', ரீதிகளை யில் அமைந்த 'வனஜாக்ஷி' மற்றும் இவைபோன்ற வர்ணங்கள் கொஞ்சம் கடினமானவையே. இசைத் துறையில் 3, 4 ஆண்டுகள் பயிற்சி அடைந்த பிறகே மேற்படி வர்ணங்களைக் கற்பிப்பது நலம், இல்லையேல் பயிற்சி பயனற்றதாகும்.

தான வர்ணங்களைக் கற்கும் பொழுதே இசை மாணவன் ராகத்தின் விரிவையும் போக்கையும் அறிய ஏதுவாகிறது. அதுவு மன்றி தாளத்தின் வகைகளையும் அறிகிறான். தான வர்ணங் களைக் கற்றுப் பயிலுவதன் மூலம் மாணவ மாணவியர் தேட்டை யான வர்ணங்களைக் கற்றுப் பயில்வதால் குரலில் ஸ்வரக் கார்வைகளின் பேச்சும், ஸாஹித்யாக்ஷரங்களின் இடையிடையே, காணும் உயிரெழுத்து நீட்டிப்புக்களால் அகார, உகாரப் பேச்சும் வாத்தியத்தில் விரலமைப்பு, மீட்டுக்கள், வில் போடுதல் முதலான எல்லாத் துறைகளிலும் சிறந்ததொரு தேர்ச்சி பெற ஏதுவாகிறது தான வர்ணங்களை இரண்டு, மூன்று காலங்களில் கற்றுப் பயில் வது குரலிசைக்கும் சரி, வாத்தியத்திற்கும் சரி மிகத் தலைசிறந்த தொன்றாகும். இவ்வாறு தான வர்ணங்களைப் பயில்வதனால் பிற்காலத்தில் ராகங்களைச் சிறந்த முறையில் ஆலாபனை செய்வ தற்கும் கற்பனையாக ஸ்வரங்கள் பாடுவதற்கும் தேவையான மனத்தெம்பும் ஞான பலமும் ஏற்படுகின்றன. இசை மாணவ மாணவியர் எத்துணை தான வர்ணங்களைக் கற்றுப் பயின்று தேர்ச்சியடைகிறார்களோ அத்துணை நலம்.

தான வர்ணம் என்ற சொல்லின் பொருள்

தன்யதே இதி தான (ஸங்கீத ரத்னாகரம்) தானம் என்பது ஸ்வரங்களைப் பல விதமாகக் கூட்டு சேர்ப்பது. இசை நூல்களில் தானத்தின் வகைகளைப் பற்றிக் கூறப்படுகின்றன.

வர்ணம் என்பது கானக்கிரியையாகும்.

கானக்ரியோச்யதே வர்ண: ஸசதுர்தா₄ நிருபித:

ஸதாயம் யாரோஹ்யவரோஹிச

ஸஞ்சாரீத்யத₂ லக்ஷணம் (ரத்னாகரம்)

கானக்கிரியை என்பது பாடும் முறையாகும். இசையில் கிடைக் கும் ஓசை ஸ்வரங்களை நான்கு விதமாகத்தான் பாடுவதற்கியலும். முதல் ஸ்வரத்தையே மீண்டும் பாடுதல் ஸதாயி ஆகும். ஸஸஸஸ- ஸஸஸஸ ஸ்வரங்களை ஒன்றிற்கொன்று மேன்மேல் ச்ருதியில் காமந்தி (அதிகரித்துப்) பேசும்படி அதாவது ஆரோஹண முறையில் முடிபடிதல் ஆரோஹி ஆகும். அவ்வாறே ஸ்வரங்களை இறங்குவரிசை யாக இறங்குதல் அவரோஹியாகும்.

ஸரிகம-ரிகமப-கமபத-ஆரோஹி

ஸநிபா₁-நிதபம-தபமக-அவரோஹி

மேற்கூறிய மூன்று முறைகளும் கலந்து வரும் முறையில் ஸ்வரங் களை இறங்குதல் ஸஞ்சாரியாகும். ஸரிகமகரி-ரிகமபமக-ஸரிகமபத-கமபமகமபநிதநிஸ்-

மேற்கூறப்பட்ட நான்கு வர்ணங்கள்மூலமாகத்தான் ஸ்வரங்க் களைக் கூட்டு சேர்க்க இயலும் என்றாகிறது.

மேற்கூறிய வர்ணங்களின் சேர்க்கைகள் அலங்காரங்களா யாவன

ஸங்கீத வர்ண ஸந்தர்ப மலங்காரம் ப்ரசஷதே.

(ஸங்கீத ரத்னாகரம்)

பாகம் என்பதே ஸ்வரவர்ண ஜாலம். மதங்க முனிவர் ராகத்தை ஸ்வரவரிசை விபுஷித என்று கூறுகிறார். அந்தந்த ராகம் எடுத்துக் கொண்டு ஸ்வரங்களை முறையாக மேற்கூறிய நான்குவித வர்ணங் களால் அடிப்படை மீட்டி வைப்பதன் மூலமாகவே ராகம் உருவாகி மது அல்லவா பிணைக்கப்பட்ட ஸ்வரவர்ணத் தொகுப்பு இது என்பது இவ்வாறு தெக்குருகச் செய்யும் அளவில் இசைக்கலை மரபுமரபும். இந்த ராக தத்துவமே தானவர்ணங்களில் ஸ்வரங்களைப் புகுவிடிறது. ஒவ்வொரு ராகத்திலும் அமைந்த ஒவ் வொரு தானவரிசைமரபும் அந்தந்த ராகத்தின் சிறந்ததொரு உருவாகும்.

தானம் என்ற சொல் மற்றுமொரு விதமாகவும் புரிந்து கொள்ளப் படுகிறது. தானம் பாடுதல் மத்யமகாலம் பாடுதல் என்றும் பொருள் படும், ராகத்தை முழுவதும் விளம்பமாகப் பாடுவதுடன் நிற்காமல் அதன் ஸ்வரூபத்தை மத்தியமகாலத்தில் (அதாவது மிக செளக்கமாகவும், விளம்பமாகவும், வெகு துரிதமாகவும் அல்லாது மிதமான வேகத்தில்) பாடுவதும் நடைமுறையில் உள்ளது. அவ்வாறான மத்தியமகால நடையே தானவர்ண அமைப்பில் காணத்தகும். இந்த அம்சம் தானவர்ணத்தில் மிக முக்கியமானதொன்றாகும். பயிற்சி முறைக்கு வேண்டுமானால் தானவர்ணங்களை மேற்கூறிய வண்ணம் 2,3 காலங்களிலும் பாடலாம். மற்றபடி தானவர்ணம் பாடுவதற்கு நியமிக்கப்பட்ட தாளத்தின் வேகம் மத்தியம காலமே. மேலே கூறப்பட்டுள்ள விளக்கம் மூலம் தான வர்ணம் என்றறியப் படும் இசை உருப்படிவகைக்கு அப்பெயரிடப்பட்டுள்ளதன் காரணம் நன்கு புலனாகிறது. தானவர்ணம் என்பது காரணப்பெயரே ஆகும்.

தான வர்ணத்தில் தாதுவின் முக்கிய இடம்

தான வர்ணமென்ற இசை உருப்படியில் தாதுவே மிகவும் முக்கியமான அம்சமாகும். தாது என்பது அவ்வுருப்படி அமைந்த இசையின் வர்ணமெட்டாகும். தான வர்ணத்தில் ராகத்தின் தோற்றமே தலை சிறந்து விளங்குகிறது. இந்த உருப்படியில் ராகம் ஸ்வரக் கோர்வைகளாகப் பிணைக்கப்பட்டு அமைந்துள்ளது. இலக்கணத்தில் சொற்களின் சேர்க்கையின் மூலம் புணரியலை உணர்வது போல் தான வர்ணத்தில் ராக உருவத்தை ஸ்வரக் கோர்வைகளின் பிணைப்புக்களாகவே அறிகிறோம். தான வர்ணத்தில் அந்தந்த ராகத்தில் காணத்தகும் ஸ்வரப்பரியோகங்கள், ஸஞ்சாரங்கள் பொதிந் திருக்கும் தான வர்ணங்கள் ராகங்களின் நிகண்டுகளாகும் (lexicon). ஒவ்வொரு ராகத்திலும் தான வர்ணம் கற்கும் பக்ஷத்தில் அந்த ராகத்தைப் பற்றிய சிறந்த பரிசயம் மாணவ மாணவியருக்கு ஏற்படுகிறது. தான வர்ணத்தைப் பாடுகையில் அது அமைந் துள்ள ராகத்தில் தானம் அல்லது மத்தியம காலம் பாடுவது போல் தோன்ற வேண்டும். வாத்தியத்தின் மூலம் தான வர்ணத்தை இசைத்துக் கேட்குங்கால் தானம் அல்லது மத்தியம காலம் நன்கு த்வனிக்கும். அவ்வாறு பாடுதல் அல்லது வாசித் தல் வேண்டும். இதுவே தான வர்ணத்தின் குறையுடைய அம்சமாகும். தான வர்ணத்தில் ஸ்வரக் கோர்வைகளை தான தாது மிகவும் முக்கிய இடம்.

தான வர்ணத்தில் ஸாஹித்யம்

தான வர்ணத்தில் ஸாஹித்யாக்ஷரம் மிகக் குறைவு. உயிர் பெற்று நீட்டிப்புக்கள் அதிகம். உ-ம்:- வனஜாக்ஷி-கல்யாணி ராகம் ஆகி தாளம்.

ஸ் ஸா - ஸ்நித - ரிஸ் நி நி - தத பம - கம |
 வ ன ஜா - - க்ஷி ரோ - - ஈ - |
 பத நி தா - ரிஸ் நி - | தபம - கம பத நி ||
 வி - - ர ஹ - - மோ - ர்வ ... னெ ||
 ஸ்ரிக்ரிஸ்நி - ஸ்ரிஸ்நி - ரி ஸ்நி - தநித |
 வா ... ஸு தே ... வு ... |
 நீ ; ; ஸ்நி | தபம - கமபத நி ||
 லி ... தோ டி - - தே - - வே ||

ஸாஹித்ய பாவம் நாயக நாயகி பாவமாக அமைந்திருக்கும். மேற்படி வர்ணத்தில் ஸாஹித்யம்

‘ஸ்ரீஹ மோர்வனெ’

‘வாஸ’ தேஷனி தோடி தேவே’

நிலாபாபாணி மோஹமாயெ என்று வருகிறது.

‘நிஷ்டேஷகோரி நம்மியுன்னானுரா’

‘சாஸ்திரேஷேஷே வய்யா சால மருலு’

‘கொண்டிபா’ ‘நீ செலிமி கோரி காசி யுன்னதிரா’

‘மகா கம்ஷபேஷ’ இம்மாதிரியான பதப்பரியோகங்களைத் தான வர்ணங்களில் ஸ்ரீஜமாகக் காணலாம். நாயக நாயகி பாவப்பெயர் பத்திற் காதல் பூவமே. அதாவது மேலிடை மகா கம்ஷபேஷேஷேஷே பத்தியும் அமைந்திருக்கும் என்பது.

சுருஷ்டி தான வர்ணங்களில் நேரிடையான பூவத்தில் அமைந்த

ஸாஹித்யம் காணப்படும்.

வானஜாக்ஷி நம்மியுன்னானுரா

‘வாஸ’ நேரிடையான வய்யா

மனஸி ஜுனிரன்ன சக்கனி

மாவேணு கோபால ஈவேள

அன்னிபிகி நீவே திக்கனி'

மேற்படி ஸாஹித்யத்தில் அவ்வளவாக ச்ருங்காரம் தென்படுவதாகத் தோன்றவில்லையெனலாம்.

மற்றும் சில தான வர்ணங்களில் ஸாஹித்யம் புகழ்த்தக்க மேதைகளைப் பற்றிய புகழ்ச்சிக் கூற்றாக அமைவதும் உண்டு.

'தன₄ துடைய₃ ஸ்ரீ துள ஜேந்த்ருனி

தனயுடைன சரபோஜி மஹா ராஜேந்தர்'

கனகாங்கி - தோடி - அட தாளம் - பல்லவி

வாசஸ்பதி ராகம்-அடதாளம்-டைகர் வரதாச்சாரியார் அவர்கள்

வந்தன மொனரிஞ்சிதி வேல கொலதி

ஸாஷ்டாங்கம்₃ புன் மாபாரத லக்ஷ்மி வாணிகின்

மந்தர₄ தர புராநி விரிஞ்சாதுலு தோஷித சரிதே

மாவர வஸந்த மோதி₃ ஸ்ரீருக்மிணிகி சிரரய நொஸ குமு.

அந்தமுன கலாக்ஷேத்ராத்யக்ஷிணி ஸுப்போஷிணி

மேற்படி ஸாஹித்யம் பக்தியுதமாகவும் பிருதாங்கிதமாகவும் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

கார்வேட் நகர் கோவிந்த ஸாமய்யா, கூவன ஸாமய்யா. ராமஸ் வாமி தீக்ஷிதர் மற்றும் ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் முதலானோர் இயற்றிய செளக, பத வர்ணங்களில் ஸாஹித்யம் பெரும்பாலும் பிருதாங்கிதமாகவே அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

தான வர்ணங்கள் மற்றும் செளக, பத வர்ணங்களில் கூட ஸாஹித்யம் கடின பதப்ரயே கமாகக் காணப்பட்டது. ஸாமான்ய பதப்ரயோகமே காணப்படும்.

தான வர்ணத்தின் உருவமைப்பு (format)

தான வர்ணம் 2 பாகங்களாகப் பாடப்படும். பூர்வாங்கம்-சந்திராங்கம் என்பவை. பல்லவி, அனுபல்லவி மற்றும் முக்தாயிஸ் வாய் மூன்றும் சேர்ந்தது பூர்வாங்கமாகும். கானக்ரமத்தில் முன்பு பல்லவியில் ஆரம்பித்துத் தொடர்ந்து அனுபல்லவி பாடி பிறகு முக்தாயிஸ்வரத்தை பாடி பல்லவியின் முதலாவர்த்தத்தையோ அல்லது பல்லவியைப் பூர்த்தியாகவோ பாடி பூர்வாங்கத்தை முடித்துத் மரபு; முக்தாயிஸ்வரத்தைப் பாடிப் பல்லவியை எடுக்காமல் நேராக உத்தராங்கத்தைத் துவக்குதல் பிழை ஆகும். உத்தராங்கம் என்பது எத்துகட அல்லது எத்துகட பல்லவியும் மற்றும் அநுனைத் தொடர்ந்துவரும் எத்துகட ஸ்வரங்களும் சேர்ந்ததாகும். எத்துகட என்பது தெலுங்கு பதம்.

தான முறையில் வர்ணத்தின் எத்துகட பல்லவியை சரணம் என்றும் எத்துகட ஸ்வரங்களை சரண ஸ்வரங்கள் என்றும் சொல்லுகிறார்கள். இது சரியல்ல. எத்துகட என்ற தெலுங்கு பதத்தைத் தமிழில் எதுகட என்று சொல்வர்.

தான வர்ணத்தின் அமைப்பு

தான வர்ணங்களில் பல்லவி இரண்டு ஆவர்த்த அளவிலேயே காணப்படும். ஆவர்த்தம் என்பது தாளத்தை ஒரு முறை முழுதிட்டும் போடுவது, பூர்த்தியாகக் கணிப்பது. 2 ஆவர்த்த பல்லவி வர்ணங்கள். உ-ம்

- 1) நிஸ்ஸா கோரி மோஹனம்-ஆதி-ராமனாதபுரம்
ஸ்ரீனிவாஸ அய்யங்கா
- 2) அமலபாஷி நின்னெட பாஸி-ஹம்ஸத்வனி ராகம்-ஆதி
தாளம் - மானம்புச் சாவடி வெங்கட ஸுப்பய்யர்.
- 3) பாஸி மோதனவினி - ஆபோகி - ஆதி - பட்டணம்
ஸுப்ரமண்ய அய்யர்
- 4) பாஸி மோதனவினி- ஹம்ஸத்வானி-ஆதி பட்டணம்
ஸுப்ரமண்ய அய்யர்.
- 5) அமலபாஷி - தோடி - ஆதி - கொத்தவாசல் வெங்கட
ராமய்யர்
- 6) அமலபாஷி கல்பாணி - அடதாளம் - மூலைவடம்
ரங்கஸாமி

- 7) கனகாங்கி - தோடி - அட - பல்லவி கோபாலய்யர்
- 8) இந்தசூல - காம்போஜி - அட - பல்லவி கோபாலய்யர்
- 9) வனஜாக்ஷ-ரீதிகௌள-அட-வீணைகுப்பைய்யர்
- 10) எவரேமி-ஸஹான-அட-பட்டணம் ஸுப்ரமண்ய அய்யர்
- 11) நெரநம்மிதி - கானடா-அட-ராமனாதபுரம் ஸ்ரீனிவாஸ அய்யங்கார்
- 12) விரிபோணி-கேதாரகௌளை-மிசர் ஜம்ப-ருத்ர பட்டணம் வெங்கட ராமய்யா.

தானவர்ணமோ அல்லது எந்த வர்ணமோ எந்த தாளத்தில் அமைந்திருந்தாலும் பல்லவி இரண்டு ஆவர்த்தத்திற்குமேல் அமைந்திராது. இது திண்ணம்.

அனுபல்லவி

வர்ணங்களின் அனுபல்லவி அனேகமாக 2 ஆவர்த்தங்களிலேயே காணப்படும். மேற்கூறப்பட்ட வர்ணங்களனைத்திலும் இதைக் காணலாம். ஒரு சில தானவர்ணங்களில் அனுபல்லவி 4 ஆவர்த்தங்களில் அமைந்துள்ளதையும் காணலாம். ஆனால் இது மிக மிக அரிது

உ-ம்-

1) இந்த சலமு-பேகட ராகம்-ஆதிதாளம்-வீணை குப்பைய்யர்

2) ஸரளிஜமுகிரோ-ஆரபி-ஆதி-பல்லவி துரைஸ்வாமி அய்யர்

முத்தாயிஸ்வரம்

இதனைச் சிலர் சிட்டஸ்வரம் என்றும் கூறுவர். ஆனால் அது சரியல்ல. முத்தாயி என்றால் முடிப்பது என்று பொருள். வர்ணத்தின் பூர்வாங்கத்தை முடித்து வைப்புதால் முத்தாயிஸ்வரம் என்றாயிற்று. அனேகமாக அடதாளம் (கண்ட ஜாதி) மிசர்ஜம்ப தாளங்களில் அமைந்த தானவர்ணங்களில் முத்தாயிஸ்வரம் 2 ஆவர்த்த அளவிற்கே அமையும். மேலே கொடுக்கப்பட்ட அட ஜம்பதாள வர்ணங்களுடன் கீழ்க்காணும் வர்ணங்களையும் கவனிக்கவும்.

1) வந்தன மொனரிஞ்சிதி-வாசஸ்பதி-அட-டைசர்வரதாசாரியார் அவர்கள்.

2) வனஜாக்ஷி-ஜனரஞ்சனி-மிசர்ஜம்ப-டைசர் வரதாசாரியார் அவர்கள்.

3) மரசிட்லுண்டேதி-பேகட-அட-பட்டணம் ஸுப்ரமண்ய அய்யர்.

4) ஸாரி நிபை-ஆனந்தபைரவி-அட-வீணை குப்பைய்யர்.

5) விரிபோணி-பைரவி-அட-பச்சிமிரியம் ஆதியப்பைய்யர்.

6) ஸாரிஜமுகிரோ-காம்போஜி-அட-ஸ்வாதித்திருநாள்-வடிவேலு சாஸ்திரம் பிள்ளை அவர்கள்.

ஆதி-வாசஸ்பதி ஆதி-வாசஸ்பதி (சதுரதாஸ்ரி) அமைந்த வர்ணங்களில் முதல் வர்ணம் அட-ஆவர்த்தங்கள் காணப்படும்.

இதன்மேல் ஆவர்த்த ராகத்தாஸிஸ்வரங்கள் காணும் ஆதிதாள வர்ணங்கள்

1) ஸாரி நிபை-கௌளி-ஆபோகி

2) நிஷபை-பேகா-பேமா-ஹனம்

3) நிஷபை-பேகா-காபை-அட-ஆதி-திருவொற்றியூர் தியாகைய்யர்

4) ஸாரி நிஷபை-கேதாரகௌளை-ஆதி-தச்சூர் சிங்கரா சாஸ்திரம்

5) இரகபை-பேமா-ஸாரங்கா-ஆதி-திருவொற்றியூர் தியாகைய்யர்

6) ஸாரி நிஷபை-காம்போஜி-ஆதி-கருந் தக்ஷிணாமூர்த்தி சாஸ்திரம்

7) ஸாரிஜமுகி-காம்போஜி-ஆதி-கருந் தாபாரென்று கூற இயலாவிடமில்லை

8) ஸாரிஜமுகி-காம்போஜி-ஆதி-முல்லை மங்கலாபதி.

- 7) கனகாங்கி - தோடி - அட - பல்லவி கோபாலய்யர்
- 8) இந்தசசல - காம்போஜி - அட - பல்லவி கோபாலய்யர்
- 9) வனஜாகுஷி-ரீதிகௌள-அட-வீணைகுப்பைய்யர்
- 10) எவரேமி-ஸஹான-அட-பட்டணம் ஸுப்ரமண்ய அய்யர்
- 11) நெரநம்மிதி - கானடா-அட-ராமனாதபுரம் ஸ்ரீனிவாஸ அய்யங்கார்
- 12) விரிபோணி-கேதாரகௌளை-மிசர் ஜம்ப-ருத்ர பட்டணம் வெங்கட ராமய்யா.

தானவர்ணமோ அல்லது எந்த வர்ணமோ எந்த தாளத்தில் அமைந்திருந்தாலும் பல்லவி இரண்டு ஆவர்த்தத்திற்குமேல் அமைந்திராது. இது திண்ணம்.

அனுபல்லவி

வர்ணங்களின் அனுபல்லவி அனேகமாக 2 ஆவர்த்தங்களிலேயே காணப்படும். மேற்கூறப்பட்ட வர்ணங்களனைத்திலும் இதைக் காணலாம். ஒரு சில தானவர்ணங்களில் அனுபல்லவி 4 ஆவர்த்தங்களில் அமைந்துள்ளதையும் காணலாம். ஆனால் இது மிக மிக அரிது

உ-ம்-

1) இந்த சலமு-பேகட ராகம்-ஆதிதாளம்-வீணை குப்பைய்யர்

2) ஸரணிஜமுகிரோ-ஆரபி-ஆதி-பல்லவி துரைஸ்வாமி அய்யர்

முக்தாயிஸ்வரம்

இதனைச் சிலர் சிட்டஸ்வரம் என்றும் கூறுவர். ஆனால் அது சரியல்ல. முக்தாயி என்றால் முடிப்பது என்று பொருள். வர்ணத்தின் பூர்வாங்கத்தை முடித்து வைப்புதால் முக்தாயிஸ்வரம் என்றாயிற்று. அனேகமாக அடதாளம் (கண்ட ஜாதி) மிசர்ஜம்ப தாளங்களில் அமைந்த தானவர்ணங்களில் முக்தாயிஸ்வரம் 2 ஆவர்த்த அளவிற்கே அமையும். மேலே கொடுக்கப்பட்ட அட ஜம்பதாள வர்ணங்களுடன் கீழ்க்காணும் வர்ணங்களையும் கவனிக்கவும்.

1) வந்தன மொனரிஞ்சிதி-வாசஸ்பதி-அட-டைகர்வரதாசாரியார் அவர்கள்.

2) வனஜாகுஷி-ஜனரஞ்சனி-மிசர்ஜம்ப-டைகர் வரதாசாரியார் அவர்கள்.

3) மரசிட்லுண்டேதி-பேகட-அட-பட்டணம் ஸுப்ரமண்ய அய்யர்.

4) ஸாபி நிபை-ஆனந்தபைரவி-அட-வீணை குப்பைய்யர்.

5) விரிபோணி-பைரவி-அட-பச்சிமிரியம் ஆதியப்பைய்யா.

6) ஸாபிஜகாப-காம்போஜி-அட-ஸ்வாதித்திருநாள்-வடிவேலு அரங்கமலைஸ்வரம் அவர்கள்.

அனேகமாக ஆதிதாளத்தில் (அதுமத்திரா) அமைந்த வர்ணங்களில் முக்தாயிஸ்வரம் 2, 4 ஆவர்த்தங்கள் காணப்படும்.

இதன்மேல் ஆதிதாள முக்தாயிஸ்வரங்கள் காணும் ஆதிதாள வர்ணங்கள் உம்-

1) ஸாபி போகனவ்வி-ஆபோகி

2) நிஷபை பேகாபி போஹனம்

3) நிஷபை பேகாபி காபாபா-ஆதி-திருவொற்றியூர் தியாகைய்யர்

4) ஸாபி நிஷபை கேதாரகௌளை-ஆதி-தச்சூர் சிங்கரா சாரிபுதூர்

5) முக்தாயிஸ்வர ஸாபங்கா-ஆதி-திருவொற்றியூர் தியாகைய்யர்

6) ஸாபி நிஷபை அங்காபாபாணம்-ஆதி-கருந் தக்ஷிணாமூர்த்தி சாஸங்கி

7) வனஜாகுஷி கலாபாணி-ஆதி-கர்த்தா பாரொன்று கூற இயலாது

8) கலாபை நாப அறிஞ்சி-ஆதி-மலையம் ரங்கசாமி,

நான்கு ஆவர்த்த அளவில் ஆதிதாளத்தில் அமைந்த தான வர்ணங்கள் உ-ம்.

1) இந்தசலமு-பேகடை-ஆதி-வீணை குப்பைய்யர்.

2) வலசிவச்சி-நவராகமாலிகை-ஆதி-பட்டணம் ஸுப்ரமண்ய-அய்யர்.

3) ஸரஸிஜ முகிரோ-ஆரபி-ஆதி-பல்லவி துரைஸ்வாமி அய்யர்

4) ஜலஜாக்ஷ-ஹம்ஸத்வனி-ஆதி மானம்புச்சாவடி வெங்கட ஸுப்பய்யர்.

5) ஸரஸுட-ஸாவேரி-ஆதி-கொத்தவாசல் வெங்கடராமைய்யர்

அனேகமாக செளக, பத வர்ணங்கள் ஆதி மற்றும் ரூபக தாளங்களிலேயே அதிகமாகக் காணப்படும். ரூபக தாளத்தில் அமைந்த செளக, பத வர்ணங்களில் பல்லவி, அனுபல்லவிகள் முறையே நான்கு நான்கு ஆவர்த்தமாகவும் முக்தாயிஸ்வரம் எட்டு ஆவர்த்தமாகவும் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்- உ-ம்.

1. எந்தனி-கமாஸ்-ரூபகம்-ஸுப்பராம தீக்ஷிதர்
2. ஸாமி எந்தனி-சுரடி-ரூபகம்-ஸுப்பராம தீக்ஷிதர்
3. வலசி வச்சி-ஹிந்தோளவஸந்தம்-ரூபகம்-ராமஸ்வாமி தீக்ஷிதர்

எத்துகட பல்லவி மற்றும் எத்துகட ஸ்வரங்களின் அமைப்பு

ரூபக தாளத்தில் அமைந்த செளக, பதவர்ணங்களைத் தவிர மற்றைய வர்ணங்களில் எத்துகட என்பது ஒரு ஆவர்த்த ஸாஹித்யமே. பாட பாகத்தில் மேலே கூறப்பட்டுள்ளவையான ஆதி, அடமிச்ர ஜம்ப தாள வர்ணங்கள் அனைத்துமே உதாரணங்களாகக் கொள்ளத்தகும். ஸாதாரணமாக தான வர்ணங்களில் ஒரு எத்துகட பல்லவி மட்டுமே காணப்படும். ரூபக தாளத்தில் ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் இயற்றிய செளக பத வர்ணங்களில் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட எத்துகட பல்லவிகளும் அவற்றை அடுத்து ஸாஹித்ய எத்துகட ஸ்வரங்களும் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

1. எத்தனி - கமாஸ்

2. ஸாமி எந்த-சுரடி

மேற்படி வர்ணங்கள் ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் எழுதிய ஸங்கீத ஸம்பரதாய ப்ரதரசினி நூலில் ஸ்வர ஸாஹித்ய தாளக் குறிப்புடன் காணப்படுகின்றன.

தான வர்ணங்களில் காணும் எத்துகட ஸ்வரங்களில் முதல் ஸ்வரம் எல்லா வர்ணங்களிலும் ஒரு ஆவர்த்த அளவிலேயே இருக்கும். மிக மிக அபூர்வமாக முதல் எத்துகட ஸ்வரம் 2 ஆவர்த்தங்களில் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

1) ஸரஸிஜமுகிரோ-ஆரபி-ஆதி-பல்லவி துரைஸ்வாமி அய்யர்

2) சலமேல-நாடகுறிஞ்சி-ஆதி-மூலவடம் ரங்கஸாமி

முதல் எத்துகட ஸ்வரம் தீர்க்காக்ஷரங்கள் (நெடில் ஸ்வரங்கள்). நிறைந்திருக்கும் இரண்டாவது ஸ்வரம் ஹ்ரஸ்வ, தீர்க்காக்ஷரங்கள் கலந்து வரும் ஒரு ஆவர்த்தம். அல்லது இரண்டு ஆவர்த்தங்களும் இருக்கலாம். மூன்றாவது எத்துகட ஸ்வரம் குறில் ஸ்வரங்களாகவே இணைக்கப்பட்டிருக்கும். இதனை ஸர்வலகு ஸ்வரம் என்றும் சொல்லுவார்கள். ஒரு சில தான வர்ணங்களில் இரண்டு ஸர்வலகு ஸ்வரம் காண்பதற்கில்லை.

எ

1 ஸாமி நின்னே — சங்கராபரணம்

2 வலசிவச்சி — கல்யாணி

3 இந்த மேலடி — ஸாரங்கா

4 அம்பிபாணி — பைரவி

5 கலகாங்கு — தோடி

6 வலசிவச்சி — கல்யாணி-அட

மிக அபூர்வமான ஸர்வலகு ஸ்வரத்துடன் (எத்துகட) அமைந்த வர்ணங்கள்.

எ

உ-ம்

1. ஜல ஜாக்ஷ — ஹம்ஸத்வனி — 2 — ஆவர்த்தம்
2. ஸரஸீட — ஸாவேரி — 2 ஆவர்த்தம்
3. ஸரஸிஜமுகிரோ — ஆரபி — 4 ஆவர்த்தம்.
- 4) எவரி போதன- ஆபோகி- 1 ஆவர்த்தம்
- 5) பகவாரி- ஹம்ஸத்வனி-1 ஆவர்த்தம்
- 6) ஸாமிதய-கேதாரகௌள-2 ஆவர்த்தம்
- 7) இந்த சலமு-பேகடை- ஆதி- 2 ஆவர்த்தம்
- 8) வனஜாக்ஷி- ரீதிகௌள - 2 ஆவர்த்தம்
- 9) வனஜாக்ஷி -ஜனரஞ்சனி - 2 ஆவர்த்தம்

• டைகர் வரதாச்சாரியார்

10) வந்தன மொனரிஞ்சிதி- வாசஸ்பதி- அட-டைகர் வரதாச்சாரி யார்.

அடதாள தான வர்ணங்களில் ஸர்வ லகு ஸ்வரம் காணுதல் அரிது. இருப்பின் மிக அருமை. வர்ணங்களில் ஸர்வலகு ஸ்வரம் மூன்றாவது அல்லது நான்காவது எத்துகட ஸ்வரமாக அமைய லாம். செளக. பதவர்ணங்களில் ஸர்வலகு ஸ்வரத்திற்குத் தேவை யில்லை என்று படுகிறது. மேற்கண்ட உதாரணங்களின் மூலம் ஸர்வலகு எத்துகட ஸ்வரம் 1 அல்லது 2 அல்லது 4 ஆவர்த்தங்களில் அமையலாம் என்றாகிறது.

தான வர்ணங்களில் 4 அல்லது 5 எத்துகட ஸ்வரங்கள் காண லாம். மிக அபூர்வமாக 6 எத்துகட ஸ்வரங்கள் உள்ள வர்ணங்களும் உள. உ-ம்.

நெனருஞ்சி- பிலஹரி-அட-ஸொண்டி வெங்கடஸுப்பைய்யா

ஸங்கீத ஸம்பிரதாய ப்ரதர்சினியில் ஸவா, ஸாஸரித்ய ஆளக் குறிப்புடன் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

4, 5, 6 வது எத்துகட ஸ்வரங்கள் முதல் மூன்று ஸ்வரங்களை விய அமைப்பில் கடினமாகக் காணப்படும். கடைசி எத்துகட ஸ்வரங்களின் போக்கு மேல் ஸ்தாயி (தாரஸ்தாயி) யில் அதிகமாகக் காணப்படும். 4, 5 எத்துகட ஸ்வரங்கள் வாக்கேயகாரர் உத்தேசப் படி அமையும். அடதாள வர்ணங்களில் எத்துகட ஸ்வரங்கள் 2 அல்லது 3 அல்லது 4 எத்துகட ஸ்வரங்கள் காணப்படும். சில வர்ணங்களில் மிகவும் அரிதாக 3 ஆவர்த்தங்கள் காணப்படும்.

• ம் ஸரஸிஜ நாப-காம்போஜி- அட

அப்பவனமே ஆதி தாள தான வர்ணங்களில் கூட 3 ஆவர்த்த எத்துகட ஸ்வரம் அரிதாகக் காணப்படுகிறது.

• ம் 1) ஸரஸிஜ முகிரோ—ஆரபி

2) வனஜாக்ஷி- கல்யாணி

ஆப்பவரணத்தில் 3 ஆவர்த்த ஸ்வரத்தை ஒரு ஆவர்த்தத்தை வனஜாக்ஷி சேர்த்துக் கொண்டு பாடுவதையும் காணலாம். அப்பவனமே 3 எத்துகட ஸ்வரங்கள் மட்டுமே காணப்படும். தான வர்ணங்களும் உள்ளன..

• ம்

1) பூங்கோம்படி -ஸாரங்கா

2) வாரிபாணி -ஸாரங்கா

மேலே உள்ள வர்ணத்தில் காணும் பாகங்களை நேர்மாறாகமாற்றி பூங்கோம்படி -ஸாரங்கா அந்த வர்ணத்தை சீரான முறையில் அமைத்துக் கொள்ளும் என்பது திண்ணம்.

தான வர்ணங்கள் அமைக்கத்தக்க (இயற்றத்தக்க)

பாகங்கள்

பாகங்கள் அமைக்கப்படும் முக்கியமாக மத்யம காலத்தில் வந்த பாகங்கள் அமைக்கப்படும். எல்லா வேளை களிலும் பாகங்கள் அமைக்கப்படும். பாகங்கள் பாகங்கள் என்று அழைக்கப்படும். பாகங்கள் அமைக்கப்படும் தான வர்ணங்களுக்கேற்ற பாகங்கள் அமைக்கப்படும். பாகங்கள் அமைக்கப்படும் தான வர்ணங்களுக்கேற்ற பாகங்கள்

அவ்வளவாக விரிவான ஆலாபனத்திற்கு இடங்கொடாதவையும் செளக்க (விளம்ப) காலத்திலேயே விசேஷமாகப் பாடத்தக்கவையும் எளிதில் நுகர ஒண்ணாத ரஸ பாவ ரக்தி ப்ரதானமானவையுமான ராகங்களும் தானவர்ணத்திற்கேற்றவையல்ல. இத்தகைய ராகங்களில் செளக, பத வர்ணங்கள் இயற்றத் தடையேதுமில்லை. புன்னாக வராளி, நீலாம்பரி, அஸாவேரி, யதுகுல காம்போஜி, தேவ காந்தாரி, செளராஷ்ட்ரம், உசேனி போன்ற ராகங்கள் தான வர்ணத்திற்கேற்றவையல்ல.

தானவர்ணங்கள் இயற்றத்தக்க தாளங்கள்

ஆதி, கண்ட ஜாதி த்ரிபுட, மிச்ர த்ரிபுட, கண்ட ஜாதி அட தாளம், மிச்ர ஜம்ப போன்ற தாளங்கள் தான வர்ணங்களுக்கேற்றவை மிகக் குறுகிய அக்ஷர கால எண்ணிக்கை கொண்ட தாளங்களில் தான ஜாதி ரீதியில் ஸ்வரக் கோர்வைகளை அமைப்பதற்கு இடம் காணாது. அதிகபக்ஷ எண்ணிக்கையில் அக்ஷர காலத்தைக் கொண்ட தாளங்களில் தானவர்ணத்திற்குத் தேவையான ரக்தி கிடைக்காது. ரூபக தாளத்தில் செளக, பத வர்ணங்களை இயற்றலாம். மிடுக்கான தாளங்களில் அதாவது சாபு தாளம் போன்ற தாளங்களில் வர்ணங்கள் இயற்றுவது அத்துணை சிறந்ததல்ல. தவிர்ப்பது நலம்.

சௌக, பதவர்ணங்கள்

சௌக, பத வர்ணங்களில் பல்லவி, அனுபல்லவி, முக்தாயிஸ் வரம், எத்துகட ஸ்வரங்கள் இவை அனைத்திற்குமே ஸாஹித்யம் உண்டு. ஆனால் தான வர்ணங்களுக்கும் செளக பதவர்ணங்களுக்குமிடையே உள்ள வேற்றுமை இது ஒன்று மட்டுமேயல்ல. இன்னமும் கூறப்போனால் இந்த ஒரு வேற்றுமை அத்துணை முக்கியமானதல்ல. ஏனெனில் சில தான வர்ணங்களில் கூட ஸமீப காலத்தில் வர்ணம் பூர்த்தியாக ஸாஹித்யம் இயற்றப்பட்டுப் பாடப்பட்டும் வருகிறது.

உ—ம்.

1. விரிபோணி—பைரவி
2. சலமேல—நாட. குறஞ்சி
3. ஸரஸிஜநாப—காம்போஜி

முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரால் இயற்றப்பட்ட தோடி ராக ஆதி தாள வர்ணத்தில் முக்தாயி ஸ்வரத்திற்கும் எத்துகட ஸ்வரத்திற்கும் ஸாஹித்யம் காணப்படவில்லை. (ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் இயற்றிய நூல்-ஸங்கீத ஸம்பந்தாய ப்ரதர்சினியில் மேற்கூறிய வண்ணம் காணலாம்).

சௌக்க, பதவர்ணங்களில் ஸாஹித்யத்தில் திண்மையான முறை யில் ச்ருங்கார ரஸ பாவத்தைக் காணலாம். அனேக பத வர்ணங்களில் ஸாஹித்யம் பிருதாங்கிதமாகவும் அமைந்துள்ளதை ராமஸ்வாமி தீக்ஷிதர், கார்க்வேட் நகர ஸகோதரர்கள் மற்றும் ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் முதலானோர் இயற்றிய பதவர்ணங்கள் மூலம் காணலாம்.

பதவர்ணங்கள் விளம்பலய ப்ரதான இசை உருப்படிகளாகும் குரலிசை மற்றும் வாத்தியக் கச்சேரிகளைவிட நிருத்திய கச்சேரி. களே-பரத நாட்டியக் கச்சேரிகளே பத வர்ணங்களைப் பாடுங்கால் ஸாஹித்யத்திற்கு அபிநயமும் ஸ்வரபாகத்திற்குத் நிருத்தமும் செய்யப்படுகின்றன.

பத வர்ணங்களில் ஸாஹித்யத்தைப் பாடும்பொழுது அதன் விளம்பலயமும், ஸ்வரத்தைப் பாடும்பொழுது அது மத்யம காலத்தில் அமைந்துள்ளதுபோன்ற ஒரு உணர்வு ஏற்படுகிறது. அதற்குக் காரணம் பின்வருமாறு:- ஸாஹித்யம் அக்ஷரக் குறைவுடன் பாவ பூரிதமாகப் பாடப்படுகிறது. ஸ்வரங்களோ நெடியும் குறிலுமாக இணைந்து மத்யம காலத்தில் பாடப்படுகிறது என்றே சொல்லலாம்.

ஆனால் காலப்ரமாணத்தில் மாறுபாடு ஒன்றும் இல்லை. உருப்படி. அமைந்த மார்க்கத்திலும் மாறுபாடு இல்லை. இடமுமில்லை. பதவர்ணத்தில் இது ஒரு முக்கிய அம்சமாகும்.

தான வர்ணங்கள் சித்ரதர மார்கத்திலும், செளக்க பத வர்ணங்கள் சித்ரதர மார்கத்திலும் அமைவது இயல்பு. சித்ரதர மார்கத்தில் தான அமைப்பில் ஒவ்வொரு க்ரீயைக்கும் அல்லது அக்ஷரத்திற்கும் தாளத்தில் 4 ஸ்ரஸ்வ (சுரில்) ஸ்வரங்கள் பேசும்-

அதி சித்ரதம மார்க்கத்திலோ தான அமைப்பில் ஒவ்வொரு க்ரியைக் அல்லது அக்ஷர காலத்திற்கும் தாதுவில் 2 ஹ்ரஸ்வ ஸ்வரங்கள் பேசும்.

தான வர்ணங்கள் மூன்று காலங்களில்-ப்ரதம, த்விதீய, காலங் களில் பாட உகந்தவை. தான வர்ணத்தை மேற்படி 3 காலங்களில் பாட வேண்டுமானால் முதல் காலம் கிட்டத்தட்ட 4 களை சவுக்கத் தில் அமையும். செளக பதவர்ணங்கள் 3 காலங்களில் பாடத் தக்கவையல்ல.

சௌக, பத வர்ணங்களுக்கிடையே வேற்றுமை கற்பிக்கத் தேவையில்லை.

தான வர்ணங்களை இயற்றிய பெரியோர்கள்

- 1) பச்சிமிரியம் ஆதியப்பைய்யா-கி.பி. 18ம் நூற்றாண்டு
- 2) ஸொண்டி வெங்கட ஸுப்பைய்யா "
- 3) பல்லவி கோபாலய்யர்
- 4) ராமஸ்வாமி தீக்ஷிதர் - 1735-1817 A. D.
- 5) ஸ்வாதித் திருநாள் - 1813 - 1847 A.D.
- 6) வீணை குப்பைய்யர் - 19ம் நூற்றாண்டு
- 7) ச்யாம சாஸ்திரிகள் - 1762 - 1827
- 8) மஹா வைத்திய நாதய்யர் - 1844 - 1893 A.D.

பங்கஜாக்ஷிபை - காம்போஜி

ஸ்வராக்ஷர அலங்காரமும் யதி வேலைப்பாடுகளும் காணப்படு கின்றன. (ம்குதங்கயதி)

- 9) குன்றக்குடி க்ருஷ்ணைய்யர் - 19ம் நூற்றாண்டு
- 10) கொத்தவாசல் வெங்கடராமய்யர் "
- 11) பட்டணம் ஸுப்ரமண்ய அய்யர் 1845 - 1905

- 12) ராமனாதபுரம் ஸ்ரீனிவாஸ அய்யங்கார் 1860-1919
- 13) பல்லவி சேஷய்யர் - 19ம் நூற்றாண்டு
- 14) திருவொற்றிநூர் தியாகைய்யா- 19, 20ம் நூற்றாண்டுகள்
- 15) மைசூர் வாஸு தேவாச்சார் 1863 - 1961.
- 16) ஹரிகேச நல்லூர் முத்தைய்யா பாகவதர் 1869-1945.
- 17) டைகர் வரதாச்சாரியார் அவர்கள் 1876 - 1950
- 18) ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் 1839 - 1905

சௌக பத வர்ணங்களை இயற்றிய பெரியோர்கள்

- 1) கார்வேட் நகர் கோவிந்த ஸாமய்யா
- 2) கூவன ஸாமய்யா
- 3) ராமஸ்வாமி தீக்ஷிதர்
- 4) முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர்
- 5) ஸ்வாதி திருநாள்
- 6) ஸுப்பராம தீக்ஷிதர்
- 7) முத்தைய்யா பாகவதர்.

இசை உருவகைகள் (தொடர்ச்சி)

1&2. க்ருதியும் கீர்த்தனமும்

கர்நாடக இசையில் உள்ள இசை உருவகையில் க்ருதிதான் அதிகஎண்ணிக்கை கொண்டுள்ளது. வாக்கேயக்காரர்கள் க்ருதிகளை இயற்றுவதை அதிகம் விரும்பினார்கள். க்ருதிகளை இயற்றியவர்களின் எண்ணிக்கையை நோக்கும்போது தானவர்ணம், பதவர்ணம், பதம், ராகமாலிகை தில்லானா, ஜாவளி முதலியவற்றை இயற்றியவர்களைக் காட்டிலும் அதிகமாக உள்ளனர். தானவர்ணம், பதவர்ணம் முதலிய இசை உருவகைகளை இயற்றிய வாக்கேயகாரர்களும் க்ருதிகளை இயற்றாமலில்லை. இதன் காரணம் க்ருதிகளை இயற்றுவதற்கு ஒரு சில நியமங்களே இருந்தன. க்ருதியை இயற்றுப்பவரின் மனதில் ராகபாவத்தைப் பல வகையிலும் கொண்டுவருவது என்ற ஒரே சிந்தனையே இருக்கும். க்ருதியில் பல வகையும், அழகும், இருக்கின்றன. தானவர்ணம் ஒருவரையறைக்கு உட்பட்டது. வெளித் தோற்றத்தில் தானவர்ணங்கள் யாவும் ஒரே மாதிரியாகத் தென்படுகின்றன. பதங்களில் ஸாஹித்யம் நாயக, நாயகி பாவத்தில் பல்வேறு வகைகளைக் குறித்துக் காணப்படுகிறது. ஆனால் ஒரே காலப்ரமாணத்தில் பதங்கள் அமைந்துள்ளன. தானவர்ணத்தைப் போன்று ராகமாலிகையும் ஒரே அமைப்பைக்கொண்டதாகும். தில்லானாவும் ஜாவளியும் எளிமையான அமைப்பைக் கொண்டுள்ளது. க்ருதியைப் பார்த்தால் எந்தவித காலப்ரமாணத்திற்கும் இயைந்து வரும். அது மட்டுமின்றி எந்தவித ராகங்களிலும் அமைவதற்கேற்றவையாகும். இவை கான ரஸப்ரதானமானவை. அத்துடன் ஏந்தவொரு ரஸத்தையும் க்ருதியின் மூலம் வெளிக் கொணரலாம். உதாரணமாக பிலஹரி ராகம் உத்ஸாகத்திற்கும், மகிழ்ச்சிக்கும் உபயோகப்படுத்தப்படும். ஆனால் நாகஜீவாதாரா என்ற பிலஹரி ராக த்யாகராஜ க்ருதியில் ரஸத்தைவிட ராகச் செறிவே அதிகமாக உள்ளது. க்ருதிகள் ஸாதாரணமாக பக்தி ரஸத்தில் அமைந்துள்ளன. சிருங்கார ரஸத்தில் க்ருதிகள் மிகக்

பலவகையாகவே உள்ளன. தியாராஜர் க்ருதிக்கென ஒரு பாதையை அமைத்துள்ளார். அவரது ஸோகஸீகா என்ற க்ருதியில் நவரஸங்களான க்ருதியில் ப்ரதிபலிக்கலாம் என்று கூறுகிறார்.

க்ருதிக்கு வேண்டிய முக்கிய அங்கங்கள் பல்லவி, அனுபல்லவி, மூல சாணம், சில சமயம் சரணம் இருக்கவேண்டுமென்ற நியதியில்லை. இவ்வாறு அமையும் க்ருதிகளில் உள்ள அனுபல்லவி சரணம் என்றழைக்கப்படும். இம்மாதிரியான க்ருதிகளை முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரவர்கள் இயற்றியுள்ளார்கள். ஆனால் ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் நனது ஸங்கீத ஸம்பரதாய ப்ரதர்சினியில் ஸமஷ்டி சரணம் என்ற பதத்தை உபயோகிக்கவில்லை. முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரின் ஸமஷ்டி சரணத்தை அவர் அனுபல்லவி என்றே கூறியுள்ளனர்.

சில க்ருதிகளில் அதிக சரணங்கள் காணப்படுகின்றன. அரிதாக சரணத்தின் எண்ணிக்கை மூன்றிற்கு மேல் காணப்படும். அநேகமாக சரணங்கள் ஒரே தாதுவில் இயற்றப்படும், உதாரணங்கள் தொரகுனா-பிலஹரி. திரினி-ஸுத்தஸாவேரி ஸ்வரராக-சங்கராபரணம், சில சமயம் சரணங்கள் வெவ்வேறு (Dhatu) தாதுக்களில் அமையும். அப்போது சரணத்தின் எண்ணிக்கை மூன்றைவிட அதிகமாகும் (உ-ம்) எந்துகுந்திய- ஹரிகாம்போதி ஸ்ரீ. ரகுவரப்ரமேய- காம்போதி. ப்ரோசேவாரெவரே-ஸ்ரீ ரஞ்சனி ஸ்ரீ ரகுவரஸு குணாலய. க்ருதிக்கும் கீர்த்தனத்திற்குமுள்ள முக்கிய வேறுபாடு கீர்த்தனங்களில் பல சரணங்களமைவதும் க்ருதிக்கு ஒரு குறிப்பிட்ட எண்ணிக்கையில் சரணங்கள் இருக்கவேண்டும் என்பதாகும். கீர்த்தனங்களில் பல வகையுண்டு. சிலவற்றில் பல்லவி, அனுபல்லவி, பல சரணங்கள். சிலவற்றில் அனுபல்லவியே காணப்படுவதில்லை. மேலும் கீர்த்தனங்களில் பல்லவி அனுபல்லவி மற்றும் பல சரணங்கள் இருக்கும்போது சரணங்கள் ஒரே, தாதுவில் அமையும். ஆனால் அனுபல்லவியின் தாது வேறுவிதமாக இருக்கும். சில கீர்த்தனங்களில் எல்லா சரணங்களும் அனுபல்லவியின் தாதுவில் அமையும் சில வற்றில் அனுபல்லவி இல்லாமலும்போது சரணங்கள் வெவ்வேறு தாதுவில் அமையும்போது அவை த்விதாது ப்ரபந்தங்கள் என்றழைக்கப்படுகின்றன. சரணங்கள் பல்லவியின் தாதுவில் பாடப்படும்.

டால் அவை ஏகாதாதுப் பந்தங்கள் என்றழைக்கப்படுகின்றன. ஆகவே ஏகாதாது த்விதாது ப்ரபந்தங்கள் என்பன இசையமைப்பைப் பொருத்துத்தான் அமைகின்றன.

க்ருதியில் பல சரணங்கள் ஒரே தாதுவில் அமையும்போது எந்த சரணத்தைத் தேர்ந்தெடுப்பது என வினா எழும்பலாம். மத்யம கால அல்லது சித்ரதம மார்க்கத்தில் அமைந்த க்ருதியின் சரணங்கள் நீளமாக இல்லாவிடில் எல்லாவற்றையுமே பாடலாம். ஆனால் இரண்டுகளை அல்லது சித்ரதமமார்க்கத்தில் அமைந்த க்ருதி பெரியதாக இருக்குமாகையால் எல்லா சரணங்களையும் பாடுவது கடினமாகும். அப்போது முத்திரைச் சரணத்திற்கு முதலிடம் கொடுக்கப்படும். (உ-ம்) தரினி தெலுஸுகொண்டி, இல்லையெனின் நிரவல் கல்பனைஸ்வரம் பாடுவதற்கேற்ற ஒரு சரணத்தை முத்திரை இல்லாவிட்டாலும் எடுத்துக்கொள்ளலாம். (உ-ம்) வேகுவ ஜாமுன கொலுவமரகத. கீர்த்தனையைவிட க்ருதியில் ஒரு பகுதியைப்போல் இன்னொரு பகுதியில் தாது அமையாதிருத்தல் முக்கியமென்று கருதப்படுகிறது. முத்துஸ்வாமி தீஷிதரின் க்ருதிகள் மேற்கூறியதற்கு நல்ல உதாரணமாகும். த்யாகராஜரின் யோசனா- தர்பார், தெலிஸிராம பூர்ணசந்திரிகா, ஆகிய பாடல்களும், ஸ்வாதி திருநாளின் க்ருதிகளிலும் மேற்கூறிய அமைப்பைக் காணலாம். இவ்வாறாக சில க்ருதிகளை பட்டணம் ஸுப்ரமண்யய்யரும், ராமநாத புரம் ஸ்ரீநிவாஸய்யங்காரும். இயற்றியுள்ளனர். (1) நீபாதமுலே பைரவி (2) ஸரகுண கேதாரகௌள ஆகியனவாகும். த்யாகராஜரின் பல க்ருதிகளில் சரணங்களின் பிற்பகுதி அனுபல்லவியைப் போல் பாடப்படுகிறது. இதன் காரணம் இசை வரலாற்றின் ஒரு காலகட்டத்தில் உருப்படிகளில் ஸாஹித்யத்துக்கு முக்கியத்துவம் அதிகம் கொடுக்கப்பட்டது எனலாம்.

க்ருதிக்கும் கீர்த்தனைக்கும் குறிப்பாக உள்ள வேறுபாடுகளை நோக்குவோம். கீர்த்தனையின் முக்கிய அம்சங்கள், பல சரணங்கள் இருத்தல், அவை, ஒரே தாதுவில் அமைதல்' தாதுவைவிட ஸாஹித்யத்துக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுத்தல், ஸாஹித்யம் பக்திபூர்வமாக இருத்தலாகும். ஆகவே கீர்த்தனை பக்திபூர்வமானது. ஏனெனில் நவவிதபக்தியில் கீர்த்தனமொன்றாகும். அது

யாதெனில் இறைவன் புகழைப் பாடுதலாகும். அத்துடன் பலர் ஒன்று கூடிப்பாடும் போது இசை எளிமையாக இருப்பது அவசியம்.

கீர்த்தனை செய்முறை இசை உருவகை (Applied Music) யாகும். இவ்விடத்தில் தாது ஸாஹித்யத்தைத் தெரிவிப்பதற்கென்று உபயோகப்படுத்தப்படுகின்றன. ஆனால் க்ருதியில் இசையே ப்ரதானமாகும். இவற்றில் இசைச் செறிவு அதிகம். ஆனால் கீர்த்தனங்களில் இலகுவானதும் கவர்ச்சிகரமானதுமான இசையேயமையும்.

க்ருதியின் முக்கிய அம்சம் யாதெனில் ஏனையிசை உருவகைகளிலிருந்து அது தனித்துக் காணப்படும். க்ருதியா கீர்த்தனையா என்று நமக்குத் தெளிவுப்படுத்துவது இசையின் சிறப்பு அல்லது செறிவு.

க்ருதிக்கென சில தனி அம்சங்கள் உள்ளன. இவற்றினை நாம் அரிதாகத்தான் கீர்த்தனையில் காணலாம். இவையாவன சிட்டஸ்வரம், சொற்கட்டுஸ்வரம், ஸ்வராஸாஹித்யம் மத்யமகால ஸாஹித்யம் ஸங்கதி, ஸ்வராக்ஷரம், மணிப்ரவாள ஸாஹித்யம் முதலியன. இவற்றை க்ருதியில் சேர்ப்பதற்கு இயற்றுவவர் பிரத்யேகமாக முயற்சியை மேற்கொள்ளுகிறார் என்று கூறுதல் மிகையாகாது. கீர்த்தனங்கள் இவற்றிற்கு இடம் கொடுப்பதில்லை. ஏனெனில் இவை பக்திக்கே முதலிடம் கொடுக்கின்றன. கீர்த்தனைகளை இயற்றிய பக்திமான்னளாக விளங்கிய வாக்வேயக்காரர்கள் முயற்சி செய்து இவற்றை இயற்றாமல் பக்திப்பரவசத்தால் அவ்வப்போது தானாகவே பாடல்களை வெளிப்படுத்தினார்கள். சிட்டைஸ்வரங்கள் அழகுக்காகச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. சில சமயங்கள் அவை பிற்சேர்க்கைப் போன்று பாடப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஆனால் அது எல்லாவற்றிற்கும் உண்மையானதாக இராது. இது போன்ற அழகான அம்சங்கள் எதுவும் க்ருதியில் இல்லை என்றாலும் ஒரு க்ருதியின் அழகு சிறிதும் குறையாது. உதாரணமாக பாடல் அழகாக அல்லது கவர்ச்சியாக இருக்க வேண்டுமெனில் அப்பாடலில் சிட்டைஸ்வரம் இருக்க அல்லது இழுந்திருக்க வாய்ப்புண்டு. பின்வரும் உதாரணங்கள் எப்படிப்பட்ட இட்டைஸ்வரத்தையும் சேர்த்துமைத்தன.

- (1) ப்ரோசேவாரெவருரா- கமாஸ்-வாஸுதேவாசார்
 (2) பரமபாவன -பூர்விகல்யாணி- ராமநாதபுரம்
 ஸ்ரீநிவாஸ்யங்கார்
 (3) ஸரகுணபாலிம்ப -கேதாரகௌள—do—
 (4) ரகுவம்சஸுதா கதனகுதூகலம்- பட்டணம்ஸுப்ர
 மண்ய அய்யர்
 (5) ஸ்ரீரகுல ஹுஸேனி- ராமநாதபுரம்
 ஸ்ரீநிவாஸ்யங்கார்
 (9) பாஹிமாம் ஜனரஞ்சனி- மஹாஸைத்தியநாத
 சிவன்

சில கிருதிகளில் பின் வந்த கலைஞர்கள் கிருதியின் அமைப்பு
 கெடா வண்ணம் மிக பொருத்தமான சிட்டுடைஸ்வரங்களை அமைத்
 துள்ளனர். கிருதியை இயற்றியவரே இதை அமைக்காவிட்டாலும்
 அந்த கிருதிகளுக்கு இவை அழகு சேர்க்கின்றன.

(உ-ம்) நெனருஞ்சி நானு - மாளவி-(த்யாகராஜர்) திருக்கோடிக்
 காவல் கிருஷ்ணய்யர்

வரராகலய - செஞ்சுகாம்போதி- (த்யாகராஜர்) G.N. பாலசுப்ர
 மண்யம்

இப்படிப்பட்ட சந்தர்ப்பங்கல் ஒரு பாடலுக்கு பல சிட்டுடை
 ஸ்வரங்கள் இருந்தால் வாக்கேயகாரரது சிட்டுடைஸ்வரத்திற்கே
 முதலிடம் அளிக்கப்படல் வேண்டும். த்யாகராஜர் சிட்டுடை ஸ்வரம்
 அமைக்கவில்லையென்றால் அதன் காரணம் பாடலின் கருத்து
 ஓட்டத்திற்கு அது ஒரு தடையாகும். சிட்டுடைஸ்வரம் என்பது
 இசைக்கு ஒரு அணியாக இருக்குமே தவிர பல்லவி, அனுபல்லவி,
 சரணங்களில் வரும் கருத்திற்குச் சிறிது இடையூறாக இருக்கும்.பதம்,
 ஜாவளி, தரு முதலியவற்றில் இவை இடம் பெறுவதில்லை. கிருதி
 யைப்போல் ராகமாலிகையைப்போல் இடம்பெற வாய்ப்பு உள்ளது.
 இங்கு ஒவ்வொரு ராகத்தின் கடைசியிலும், சிறியதாகவும், கவர்ச்சி
 யாகவும் சிவசமயாம் ஸாஹித்யத்துடனும் கூட அமையும்.)

பாடல்கள் என்று மட்டுமில்லாது ராகங்கள் காலப்ரமாணம்
 முதலியவற்றைப் பொருத்துத் தான் சிட்டுடை ஸ்வரங்கள் அமைக்கப்

படுகின்றன. ஸாதாரணமாக மத்யமகால சித்ரதம மார்க்கத்தில்
 அமைந்த பாடல்கள் சிட்டுடை ஸ்வரங்களுக்கு ஏற்ற பாடல்களாகும்.
 சில கிருதிகளில் ஸாஹித்ய பாவம் அழகுடன் அமையும்போது
 சிட்டுடைஸ்வரங்கள் அமைக்காதிருத்தலே நலம்.) (உ-ம்) க்ஷணமை-
 முகாரி, காருபாரு-முகாரி. என்பவை ராகபாவமும் ஸாஹித்ய
 பாவமும் ஒருங்கே பெற்றவை.

சிட்டுடை ஸ்வரங்கள் இருவகைகளில் அமைக்கப்படலாம். ஒன்று
 பாடலின் காலப்ரமாணத்திலமைவது, அதே காலத்திலும் அதற்
 கடுத்த காலத்திலும் பாடப்படுவது. முதற்காலம் அனுபல்லவியை
 யடுத்தும் இரண்டாம் காலம் சரணத்தையடுத்தும் பாடப்படும்
 அடுத்தவகை பாடலின் காலத்திற்கு (Tempo) இரண்டாம் காலத்தில்
 சிட்டுடைஸ்வரம் அமைக்கப்படும். (Second Degree of Speed).

ஸ்வரயாஹித்தியம்

இப்பகுதியில் ஸ்வரங்கள் ஸாஹித்தியத்துடன் சேர்ந்து வரும்
 ஆனால் ஸ்வரங்கள் அதாவது ஸ்வரங்களின் தாது (Dhatu) ஸாஹித்
 யத்தின் அர்த்தத்திற்குப் பொருந்தும்படி அமையும். தான வர்ணங்
 களிலும் சியாமா சாஸ்திரியின் ஸ்வரம்ஜதிகளிலும், தியாகராஜரின்
 கனிராக பஞ்சரத்தின க்ருதிகளிலும் இந்த ஸ்வரஸாஹித்தியப்
 பகுதிகள் இடம்பெறக் காணலாம். கிருதிகளிலும் ஸ்வர ஸாஹித்
 தியப் பகுதி இடம்பெறுவதைக் காண முடிகிறது. இதில் ஸ்வர
 பகுதியை அனுபல்லவியின் முடிவிலும் ஸாஹியத்தைச் சரணத்
 தின் முடிவிலும் பாடுவது வழக்கம். பின்வரும் உதாரணங்களைக்
 குறிப்பிடலாம்.

பாடல்	இராகம்	இயற்றியவர்
1. ஓஜகதம்பா	ஆனந்தபைரவி	சியாமாசாஸ்திரி
2. நின்னு வினா	கல்யாணி	சுப்பராய சாஸ்திரி
3. ஸாகேதநகரநாத	ஹரிகாம்போஜி	மைசூர்சுதாசிவராவ்

சொற்கட்டுஸ்வரம்

இது சிட்டஸ்வரத்தைப் போன்றது. ஆனால் இங்கு ஸ்வரங்
 களுக்கிடையே ஐதிகளும் இடம்பெறும் உதாரணம் ஆனந்த
 நாத வரிகாபம் முதலுஸ்வரபரிதிபிதர்-கேதார இராகம்.

ஸங்கதி என்பது இசை வேறுபாடாகும், கிருதிகளைப் பாடும் போது படிப்படியாக இசையில் ஏற்படும் மாற்றம் குறிப்பாகத் தியாகையரின் கிருதிகளில் நன்கு காணலாம். உதாரணம் தரிநி தெலுஸு கொண்டி ஸுத்தசாவேரி இராகம் பல்லவியில் வரும் பல்வகையான ஸங்கதிகள் கொளியாடின நரபை, எனும் காம்போஜி இராக விண்ண குப்பையரி கிருதியில் சுமார் பத்து ஸங்கதிகள் பல்லவியின் முதல் ஆவர்த் தத்திலும் அனுபல்லவியின் முதல் ஆவர்த்தத்திலும் வருவதைக் காணலாம். கிருதியின் ஒரு பகுதியில் வரும் கருத்தைத் தெரிவிக்கும்போது நான்கு, ஐந்து ஸங்கதிகள் இடம் பெறுவது என்பது சாதாரணமாகக் காணப்படும் ஒன்றாகும். ஸாஹித்யத்தின் அமைப்பு இந்த இசை வேறுபாட்டில் படிப்படியாக ஸங்கதிகள் மூலம் வெளிப்படும். ஒன்றன்பின் ஒன்று பொருத்தமாக அமைய வேண்டும்.

மேற்கூறிய அம்சங்களைத் தவிர கிருதியில் பல்வகைப்பட்ட சந்தங்கள் (prosod) அதாவது ஸாஹித்யம் அழகுகள் (ஸப்தஅலங்காரங்கள்) பிராஸம், யதி, ஸ்வராஷ்ரங்கள் முதலியனவும் இடம் பெறுகின்றன.

3. பதம்

“பதம் என்பது ஆரம்பத்தில் பக்திப் பாடல்களையே குறித்தது. இதனால்தான் ‘தாஸர பதகளு’ என புரந்தரதாஸரின் பதங்கள் அழைக்கப்பட்டன. இவரது சமகாலத்தவரான அன்னமாச்சாரியார் ‘பதகவிதபிதாமகர்’ என்னும் விருதைப் பெற்றிருந்தார். இவர் பல்லாயிரக்கணக்கான அத்யாத்மக ஸங்கீர்த்தனங்கள் மற்றும் பல

கிருங்கார ஸங்கீர்த்தனங்கள் போன்றவற்றை இயற்றியுள்ளார். ஆகவே பதங்களுக்குள் பக்தி சம்பந்தப்பட்டதும் ஜீவாத்ம பரமாத்ம ஐக்கிய வேதாந்த தத்துவ இரகசியத்தை குறிக்கும் மதுரபக்தி சம்பந்தப்பட்டதுமான இருவகைகள் ஏற்படலாயின.

க்ஷேத்ரய்யர் காலம் தொட்டு பதங்களுக்கு என ஒரு புதுப் பாதை வகுக்கப்பட்டது. அந்த வகையில் அவர் ‘பதத்தின் தந்தை’ என்று அழைக்கப்படுகிறார். இதன் பிறகு ‘பதம்’ என்பது நீண்ட விளம்பகால, கம்பீரமான உருப்படியையே குறிக்கின்றது. இந்தப் பதங்கள் நல்ல பாவமுள்ள இசையையும், பொருட்செறிவையும் கொண்டு நாயக-நாயகி வழிபாட்டு முறையில் அமைந்துள்ளன.

சாரங்கபாணியின் பதங்கள் இதற்கு நேர் எதிரானவை. மத்திம காலத்தில் அமைந்தவை. பொருள் நாயக நாயகி பாவம் மட்டுமல்லாது பல வகைப்படும். சிலவற்றின் பொருள், சமூகப்பண்பாட்டைப் பற்றியதாகவும் நகைச்சுவை உணர்வோடும். சிலேடையாகவும் அமைந்திருக்கும். சில பதங்களில் இராகங்களின் பெயர்கள் ஸாகித்தியத்தின் பொருள் மாறாது சேர்க்கப்பட்டிருக்கும். சிலவற்றில் இடங்களின் பெயர்கள், மூலிகைகள், ஆபரணங்கள் முதலியன போன்றவைகளும் இடம்பெறும்.

தமிழ் பத இசையாசிரியர்கள் சாரங்கபாணியின் வழியையே பின்பற்றி ‘கருப்பொருள். மற்றும் காலப்பிரமாணம் முதலியவற்றை அதேபோல அமைத்தனர். கனம் கிருஷ்ணய்யர் மாம்பழக் கவிராயர் முத்துத் தாண்டவர் போன்றவர்களின் பதங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. பதத்தின் அமைப்பைப் பார்த்தால் பல்லவி, அனுபல்லவி ஒன்று அல்லது பல பாணிகள் கொண்டதாக இருக்கும். எல்லாச் சரணங்களும் ஒரே பாணியான இசையமைப்பின் இருக்கும்.

வழக்கமான கானக் கிளப்பதிற்கு மாறுபட்டு க்ஷேத்ரய்யர் பதங்கள் முதுகில் அழகாகப் பின்பு பல்லவி என்ற முறையில்

பாடப்படும். இரண்டு பகுதிகளிலும் உள்ள கருத்து நன்கு ஒன்று வதற்கு இம்முறை கையாளப்பட்டது. நீண்ட அமைப்பு, குறைந்த வய வேகம் இவற்றை நோக்கும்போது பதவர்ணமும் பதமும் ஏறக் குறைய ஒரே அமைப்பாக இருப்பதைக் காணலாம். ஆனால் பதம் ஜதிப்பகுதிகளைக் கொண்டிருந்தது. பதவர்ணத்திலோ ஸ்வரங்களும் ஜதிகளும் சிலபகுதிகளில் இடம்பெறும். பதம் பாடும்போது ஸாஹித்தியம் மட்டுமே இடம்பெறும். நய இராகங்கள், இரக்தி இராகங்கள் இவ்விரு உருப்படிசளுக்கும் பொதுவானவையே. தேசீ இராகங்களில் பதமோ பதவர்ணமோ இயற்றப்படுவ இல்லை. பதவர்ணங்கள் ஆதி மற்றும் ரூபகம் தாளங்களில் இயற்றப்பட்டுள்ளன. ஆனால் சேஷத்ரய்யர் திரிபுட தாளத்தில்தான் அதிகமான பதங்களை அமைத்துத்துள்ளார்.

4. ஜாவளி

பதத்தைப் போல ஸாஹித்ய வாரியாக அமைந்திருக்கும் ஜாவளி, பதத்திற்கு அடுத்த இடத்தை வகிக்கிறது. ஆனால் ஜாவளிகளில் இசையும் பொருளும் பதத்தோடு ஒப்பிடும்போது எளிமையாக உள்ளன. ஜாவளிகளில் இடம்பெறும் நாயக, நாயகி பாவம் 'பச்சை சிருங்காரம்' எனப்படுகிறது. இதிலே ஜீவாத்ம, பரமாத்ம ஐக்கிய வேதாந்த ரஹஸ்ய தத்துவம் பதத்தைப்போன்று இடம்பெறுவதில்லை, வெறும் ச்ருங்கார ரஸமே ப்ரதானமாக உள்ளது. ஜாவளியின் காலப்ரமாணம் பதத்தைவிட வேகமானதாக இருக்கும். நய, ரக்தி, தேசிய ராகங்களில் இவை இயற்றப்பட்டுள்ளன. விரைவான காலப்ரமாணத்திற்கு ஏற்ற சிறியதாளங்களில் ஜாவளிகள் அமைந்துள்ளன. ஆனால் ஓரிரு ஜாவளிகள் விளம்ப காலத்தில் இயற்றப்பட்டுள்ள தர்மபுரி ஸுப்பராயரது ஜெஞ்ஜுட்டி ஜாவளி 'ப்ராண ஸகுடிடு' நல்ல உதாரணமாகும்.

இசை உருவகைகளின் வரலாற்றை நோக்கும்போது தானவர்ணம் பதவர்ணம், மற்றும் பதம் ஆகியன பதினேழாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பமுதல் 18-ஆம் நூற்றாண்டு வரை உள்ள காலத்தில் நன்கு ஸ்தாபிக்கப்பட்ட ஒரு நிலையையே காண்கிறோம். ஆனால் ஜாவளி 19-ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் மேற்கூறிய உருவகைகளின்

நிலையை எய்தியது. ஒரு சிலரின் கருத்துப்படி ஜாவளி என்ற பதம் 'ஜாவடா' என்ற கன்னட க்ருங்கார ரஸப் பாடல்களிலிருந்து நோன்றியதாகத் தெரிகிறது. வேறு ஒரு கருத்து யாதெனில் ஜாவளிகள் பாரசீக 'கஜல் (Gazals) களைத் தழுவினவையென்றும் கூறப்படுகிறது. மெட்டின் கவர்ச்சியைக் போறுத்து ராகலக்ஷணத்திற்கு மாறுபட்ட பிரயோகங்கள் இருக்கும்.

5 இராகமாலிகை

இராகமாலிகை என்பதன் பொருள் ரீசங்களால் தொகுக்கப்பட்ட ஒரு மாலை ஆகும். ஆனால் இசை சிலகில் இது ஒரு குறிப்பிட்ட உருப்படி வகையைக் குறிக்கும். இதில் ஒவ்வொரு பகுதியும் வெவ்வேறு ராகங்களில் அமைந்தது. ஆனாலும் இந்த உருப்படிக்கென சில தனித்தன்மையான வரையறைகள் உள்ளன. பல ராகங்கள் இடம் பெறும் உருப்படிசளான ஜதிஸ்ஸீரம், வர்ணம் முதலிய வனவும் உள்ளன, முதலில் இராகமாலிகையைப் பற்றிப் பார்ப்போம்.

பல்வேறு இராகமாலிகைகளிலிருந்து கிடைக்கும் அதன் சிறப்பு அம்சங்கள் பின்வருவனவாகும்.

1 இராகமாலிகையில் பல்லவி, அபல்லவி மற்றும் பல சரணங்கள் இருக்கலாம். (இருக்கவேண்டுமென்பது நியதியல்ல)

2 சரணங்கள் ஒரே அளவினதாக இருக்கும். ராகம் வேறாகை யால் அதன் தாது வித்தியாசமாகத்தான் இருக்கும்.

3 அனுபல்லவி, பல்லவியின் ராகத்திலே அமைந்திருந்தால் தனி யாக அனுபல்லவி என்று இராமல் இரண்டு ஒரே பகுதியாக இருக்கலாம். இதன் அளவு சரணத்தின் அளவிற்கு சமமாக இருக்கும்.

4 இராகமுத்திரை சாஹித்யத்தின் பொருளுக்கு பங்கம் ஏற்படா வண்ணம் சேர்க்கப்படவேண்டும். சிலவற்றில் ராக முத்திரைகள் இடம் பெறுவதில்லை,

உதாரணம் : (1) ஸ்ரீரமணபத்ம் நயன—ஷோடச ராக மாலிகை, திருவொற்றியூர் தியாகய்யர்.

5 பல்லவி, அனுபல்லவி மற்றும் சரணத்தின் முடிவில் அதற்குப் பொருத்தமான சிட்டஸ்வரம் அந்தந்த ராகங்களில் அமைக்கப் படும்.

6 இந்த சிட்ட ஸ்வரங்களின் முடிவில் ஒருசிறு மகும் பல்லவி ராகத்தில் அமையும். இது அனுபல்லவியையும் சரணங்களையும் இணைக்கும் பாலமாக அமையும்- ராகங்கள் பாடப்பட்ட பிறகு பல் லவி ராகம் எடுக்கப்படும்போது இனிமையாக இருக்கும்.

7 இராகமாலிகையின் முடிவில் வரிசையாக ஒரு ஆவர்த்தனத் திலோ அல்லது அரை ஆவர்த்தனத்திலோ ஸ்வரப் பகுதிகள் எல்லா ராகங்களிலும் கடைசி ராகத்திலிருந்து முதல் ராகம் வரை தலைகீழாக அமைக்கப்படும். இது இந்த உருப்படியின் ஒரு சிறப்பு அம்சம். இந்த விலோம சிட்டஸ்வரம் இந்த இராகமாலிகையின் முடிவைக் குறிக்கும். நீண்ட இராகமாலிகைகள் தனித்தனி பகுதி களாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும். ஒவ்வொன்றும் தனித்தன்மையுடன் இருக்கும்.

(உ-ம்) தீட்சிதரின் கதுர்தச இராகமாலிகை மற்றும் மஹா வைத்யநாதரின் 72 மேள இராகமாலிகை.

இராகமாலிகையின் ஸாஹித்யம்

இராகமாலிகையின் கருப்பொருள் பக்தி சம்பந்தப்பட்டதாகவே இருக்கும். சில சமயம் ச்ருங்கார ரஸத்திலோ அல்லது ஒரு இசை ஆதரவாளரின் புகழைப் பற்றியோ அல்லது இசை இயலின் ஏதேனும் ஒரு பகுதியைப் பற்றியனவாகவும் இருக்கும். மூர்ச்சனா காராக இராகமாலிகையை எடுத்துக் கொண்டால் இது ஒரு இலட்சண பிரபந்தம் என்று ஆகும். 72 மேள ராகங்களிலிருந்து

பெறாத முறைப்படி கிடைக்கும் ராகங்களின் அட்டவணை யாகவே இது விளங்குகிறது. இராகமாலிகைகளின் சிட்டஸ்வரங் களையும் ஸாஹித்யம் இடம் பெறும்பொழுது மகுட ஸ்வர ஸாஹித் யம் முதலாக ஸாஹித்யம் என்று அழைக்கின்றோம். இந்த மகுட ஸாஹித்யம் பல்லவி ராகத்தில் அமைவது பொதுவாக ஏனைய ராகங்களுக்கு ஒரு பொருத்தமான முடிவாக அதாவது அந்த ராகத்துக்கு ஏற்றவாறு அமையும். இது தானாகவே பல்லவியின் ஸாஹித்யத்திற்குப் பொருத்தமாக அமையும்.

(உ-ம்) பன்னகாதர்சா.

இராமாலிகைகளில் இடம் பெறவேண்டிய ராகங்களின் வரிசையைப் பற்றிய நியதிகள்

சில சந்தர்ப்பங்களில் லாக்கேயகாரர் ஒரு குறிப்பிட்ட ராக வரிசையையே கடைப்பிடிக்கும் கட்டாயத்திற்கு உள்ளாகிறார்.

(உ-ம்) (1) 72 மேள இராகமாலிகை—மஹா வைத்யநாதஜயர்

(2) ராகாங்க ராகமாலிகை — சுப்பராம தீட்சிதர்.

பாவத்தையும் ரஸத்தையும் கருத்தில் கொண்டு இயற்கையாக இராக வரிசை அமைவது அவசியம். ஒரு ராகத்திலிருந்து மற்றொரு ராகத்திற்கு போகும்பொழுது ஒன்றுக்கொன்று பொருத்தமில்லாமல் இருக்கக்கூடாது. இப்படிப்பட்ட ஒரு பொருத்தமின்மை ஏற்படா மல் இருக்கத்தான் பல்லவி ராகஸ்வரப்பகுதி அல்லது மகுடஸ்வரம் ஒரு பாலமாக அமைகிறது.

ஒன்று அல்லது பல பொதுஸ்வரங்களைக் கொண்ட ராகங்கள் ஒரே வகையான அல்லது ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பான ரஸங் களைக்கொண்ட ராகங்கள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக அமையலாம். பின்வருவன மிக நெருங்கிய தொடர்புடன் (அதாவது ஒன்றுக் கொன்று) ராகங்களாகும்.

தர்பார்	-	நாயகி
பைரவி	-	மாஞ்சி
வகுளாபரணம்	-	ஆஹிரி
சஹானா	-	த்விஜாவந்தி

கேதாரகௌளை	-	நாராயணகௌளை
பிலஹரி	-	தேசாஷி
வராளி	-	விஜயபுரீ

இவை சாதாரணமாக ஒன்றன்பின் ஒன்றாக அமைவதில்லை ஒரே மேளத்தில் பிறந்த ஜன்ய ராகங்கள் அமையா. ரஸத்தில் மிகுந்த வேறுபாடுகள் உள்ள ராகங்கள், உதாரணமாக, அடாணா, நாதநாமக்கிரியை முதலியன ஒன்றன்பின் ஒன்றாக வராது.

மிகச்சிறிய அளவிலான ராகமாலிகையும் 4 ராகங்களையாவது கொண்டவையாக இருக்க வேண்டும்.

(உ-ம்) ஸிம்ஹாஸன ஸ்திதே — முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர்.

ராகங்கள் அதிகப்படியாக இடம்பெறுவது எடுத்துக்கொண்ட பொருளைப் பொருத்து அமையும்.

(உ-ம்) 72மேள இராகமாலிகை,

72ராகாங்க ராகமாலிகை,

108அஷ்டோத்ரசதராக தாளமாளிகை

—இராமசாமி தீட்சிதர்.

இராகமாலிகையில் பல்லவியும் கடைசி சரணமும் மங்களமான ராகங்களில் அமைய வேண்டும். அத்துடன் எல்லா நேரத்திலும் பாடத்தகுந்த ராகங்கள் கூடியளவு இடம் பெறுவது நலம்.

இராகமாலிகைகளில் இடம்பெறும் பல்வேறு முத்திரைகள் :

1) ராகமுத்திரை: (உ-ம்) 72மேள ராகமாலிகை, பன்னகேந்திர சயன”

(2) வாக்கேயக்கார முத்திரை:

(3) பிரபந்தமுத்திரை: சதுர்தச இராகமாலிகை — முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர்.

(4) இராஜமுத்திரை : (இராஜபோஷக முத்திரை) ஸ்ரீவிஸ்வ நாதம் பிஜேஹம் (சதுர்தச இராகமாலிகை) — முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர்.

இதில் வாக்கேயகாரர், ஸ்ரீத்தியலிங்க (முதலியார்) எனும் அறிக்கரையைச் சேர்ந்த பெரிய தனவந்தரும் இசை ஆதரவாளராகவும் விளங்கிய இவரைப்பற்றியும் குறிப்பிடுகிறார்.

இராகமாலிகை லக்ஷிய லக்ஷீ பிரபந்தம்

இராக முத்திரை இடம்பெறும்போது ராகங்களின் சரியான பெயர்கள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன.

(உ-ம்) சதுர்தச இராகமாலிகை — முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர்.

இதில் ராகத்தின் சரியான பெயர் சாம என்று தெரிகிறது. பன்ன காத்திரிசாவில் ஆஹரி ராகம் ஆஹரி என்றும் அழைக்கப்படலாம் என்றும் தெரிகிறது.

பிற்கால மாற்றங்கள்; ஒரே ராகத்தில் அமைந்த உருப்படிகள் பின்னர் இராகமாலிகைகளாக மாற்றப்பட்டுள்ளன.

(உம்) எனக்குள் இருபதம் — அருணாசல கவிராயர் (தரு) ஜெயஜெய கோகுலபாஸா — நாராயண தீர்த்தர். பாவயாமி ரகு ராமம் — ஸ்வாதி திருநாள்.

இராகமாலிகைகளின் வகைகள்

இராகமாலிகை என்னும் பீடு பலவகை உருப்படிகளுக்கு வழி வகுத்துள்ளது.

(உம்) இராகமாலிகை வர்ணம்,
இராமாலிகை ஸ்வரஜி,
இராகமாலிகை தரு.

ஸ்வாதி திருநாள் இந்த வகையில் ஒரு இராஜ வாக்கேயக்கார ராகத் திகழ்ந்து பல வகையான இராகமாலிகைகளை இயற்றி யிருக்கிறார்.

இராகமாலிகைகள் மத்யம காலத்தில் (medium tempo) பாடப் படும்.

6. தில்லானா

தில்லானா என்னும் இசை உருப்படியின் சிறப்பு அதன் பெயரி லேயே தி-லா-னா என்று அமைந்திருப்பதேயாகும். இதைத் தவிர அர்த்தமற்ற ஜதிச் சொற்கள் இதன் மாதுவில் இடம் பெறுவதும் இதன் சிறப்பாகும்.

இது கிருதியைப் போல பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் என்ற அங்கங்களைக் கொண்டது. இவை இடம் பெறும் வரிசைக் கிரமம் பல்லவி-அநுபல்லவி- பல்லவி-சரணம் பல்லவி- அரிதாக, “கௌரி- நயாக” எனும் மகாவைத்தியநாத ஐயரின் சிம்மநந்தன தாளத் தில்லானாவில் மேற்கூறிய பகுப்பில்லை.

க்ருதியைப் போல ஸ்தாயி வாரியாகவும் இது பிரிக்கப்பட் டுள்ளது. அதாவது பல்லவி மத்திய ஸ்தாயிலும், அநுபல்லவி தாரஸ்தாயிகளிலும் அமையும்.

தில்லானாவின் முக்கியஅம்சமானது அதன் ஸாகித்தியம் ஆகும் பல்லவி தி, லா, னா, தொம், த்ரு, தனோம், தனி, உதன, தரித போன்ற ஜதிகளால் இயற்றப்பட்டது.

தில்லானாவின் அநுபல்லவியில் பல்லவியைப் போல ஜதிப்பகுதி கள் அமைந்திருக்கும். சரணம் இரண்டு பகுதிகளைக் கொண்டது. முதற்பகுதி அர்த்தமுள்ள சாகித்தியத்தைக் கொண்டிருக்கும். இதன் கருத்து கடவுளைப்பற்றியோ, பிருதாங்கிதமாகவோ ஆதரவாளர் அரசர் போன்றவர்களைத் துதித்தோ அமைந்து இருக்கும். இயற்றி

இராகமாலிகையின் படிப்படியான வளர்ச்சி

பேராசிரியர் சாம்பமுர்த்தி, இராகமாலிகையின் படிப்படியான வளர்ச்சியைப் பற்றிப் பின்வரும் வகைகளில் கூறுகிறார்.

(1) வெவ்வேறு பகுதிகள் அல்லது கண்டிகைகள் வெவ்வேறு ராகங்களில் அமைக்கப்படுதல்.

(உ-ம்) ஸ்ரீரமண பத்ம நயன — திருவொற்றியூர் தியாகய்யர்

(2) ராக முத்திரைகள் சேர்க்கப்படுதல்

(உ-ம்) நித்ய கல்யாணி

அம்பா நின்னுநெர நம்மிதி

(3) ஒவ்வொரு பகுதியின் இராகத்திற்கும் சிட்ட ஸ்வரங்கள் சேர்க்கப்படுதல்

(உ-ம்) காரவமு, பன்னகேந்திர சயன, நித்ய கல்யாணி.

(4) பல்லவி ராகத்திற்கு மகுடஸ்வரம் சேர்க்கப்படுதல்

(உ-ம்) நித்யகல்யாணி.

பன்னகேந்திர சயன

(5) விலோம க்ரம சிட்டஸ்வரம் கடைசியில் இடம் பெறுதல்

(உ-ம்) நித்ய கல்யாணி,

பன்னகேந்திர சயன.

(6) சிட்ட ஸ்வரத்திற்கும் மகுட ஸ்வரத்திற்கும் ஸாஹித்யம் இடம் பெறுதல்.

(உ-ம்) பன்னகாத்ரீச

இராகமாலிகைகள் அநேகமாக பிரபலமான சிறிய தாளங் களான ஆதி, ருபகம், திஸ்ர ஜாதி ஏகம் முதலியவற்றில் அமைந் திருக்கும். ஆனால் தீட்சிதருடைய இராக தாளமாலிகையில் குளாதி சப்ததாளங்களை தவிர, 108 தாளங்களிலுள்ள 57 வகைத் தாளங்கள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

வரின் முத்திரையும் கூட காணப்படும், சரணத்தின் இரண்டாவது பகுதி ஜதிகளைக் கொண்டே அமைந்திருக்கும். இப்பகுதியில் ஸரிக சொற்களுடன் மிருதங்க சொற்கட்டுகளும் சேர்க்கப்பட்டிருக்கும். உயிர் எழுத்துகள் அதிகமில்லாததால் கார்வைக்கு இங்கு இடமிருக்காது: தில்லானா ஒரு துரிதகால உருப்படியாகும். இதன் காலப்பிரமாணம் மத்தியம் அல்லது துரித காலத்தில் அமைந்திருக்கும். நடன நிகழ்ச்சிகளில் தில்லானா ஒரு அங்கமாக அமைந்து வருகிறது. அநேகமாக இது கடைசியில் இடம்பெறும். பல்லவியில் ஜதிகளுக்கு நிருத்தம் அதாவது பாதவேலைப்பாடு (foot steps) நாட்டியத்தில் இடம்பெறும், சரணத்திற்கு வரும் பொருளுக்கேற்ப அதாவது சாகித்தியத்திற்கு ஏற்ப அபிநயமும் கடைசியில் இடம்பெறும் ஜதிகளுக்கு நிருத்தமும் செய்யப்படுகின்றது, பல்லவிக்குப் பாத அசைவுகளுடன் சேர்த்து அங்க அசைவுகளும் (Limb movements) இடம் பெறுகின்றன. இதனால் திரும்ப திரும்ப பல்லவி பாடப்படுகின்றது. துரிதமாக இடம்பெறும் இந்த உருப்படி நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்கு ஒரு விறுவிறுப்பைத் தருகின்றது. இதற்காகவே நாட்டியத்திற்கென அமைந்த இந்த இசை உருப்படி இசை நிகழ்ச்சிகளிலும் ஹரிகதை நிகழ்ச்சிகளிலும் இடம் பெறுகிறது. இசை நிகழ்ச்சிகளில் இது கடைசியில் இடம்பெறுவது வழக்கம்.

இசைக் கச்சேரிகளில் என்று தில்லானாக்கள் இடம் பெற ஆரம்பித்தனவோ அன்று முதல் பல புதுப்புது உருப்படிகள் கடினமான தாள அமைப்புகளோடு எளிய உருப்படியாக இல்லாமல் இசை, லய, பாவச் செறிவுகளோடு தோன்றலாயின. எல்லாக் கிரியைகளும் சமமாக உள்ள தாளங்களான ரூபகம் மற்றும் ஆதி தாளங்களில் தில்லானாக்கள் இடம் பெறுகின்றன. ஆனால் தற்காலத்தில் மிச்சர சாபு தாளங்களிலும் இயற்றப்பட்டு வருகின்றன. ஹிந்தோளம் பரஸ், கமாஸ் மற்றும் பைரவி, காம்போஜி, ஆஹரி, புன்னாகவரானி போன்ற இராகங்களில் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

இவ்வாறான தில்லானாக்களை இயற்றிய வாக்கேயகாரர்கள் தஞ்சை நால்வர், பட்டணம் சுப்ரமணிய ஐயர். இராமநாதபுரம் ஸ்ரீநிவாச ஐயங்கார், மைசூர் வீணை சேஷண்ணா, பாலமுரளி கிருஷ்ணா, லால்குடி ஜெயராமன், போன்றவர்கள் இந்துஸ்தானி இசையில் தரானா என்ற உருப்படி நமது தில்லனாவைப் போன்றது ஆகும்.

7. மனோதர்ம ஸங்கீதமும் அதன் வகைகளும்

மு. அ. வுரை

எல்லாவித ஸங்கீதமும் இரண்டு பரந்து விரிந்த பகுதிகளில் அடங்கி இருக்கிறது, 1 மனோதர்ம ஸங்கீதம் 2 கல்பித ஸங்கீதம் எனலாம்.

மனோதர்ம ஸங்கீதமென்பது கற்பனையாகப் பாடப்படுவதாகும். கல்பித ஸங்கீதமென்பது கற்றுக் கொண்டதை அப்படியே பாடுவதாகும். முதலிலேயே தயார்செய்து வைத்துக் கொள்ளாமல் பாடிக் கொண்டிருக்கும்போதே அந்த நேரத்திலேயே கற்பனைத் திறனுடன் பொருத்தமாகப் பாடுவதே மனோதர்மமாகும். ஆனால் இதற்கும் முன்னதாக ஏற்பாடு செய்து கொள்ள வேண்டும். ஒரு ராகத்தை நாம் விரிவாகப் பாடவேண்டுமெனில் அந்த ராகத்தைப் பற்றிய இலக்கண (லக்ஷண) இலக்கிய (லக்ஷிய) அம்சங்கள் பற்றி முதலிலேயே தெரிந்துகொள்வது மிக அவசியம். இம்மாதிரியான தேர்ச்சியைப் பெறுவதற்கு முதலில் தலைகிறந்த வாக்கேயக்காரர்களின் கிருதிகளைக் கற்றுத் தேர்ந்து அவைகளை அப்படியே பாடக்கூடிய ஒரு வலுவான பின்னணி வேண்டும். அப்படிப் பாடும்போது நாம் கற்றுக்கொண்டதை அப்படியே ஒப்புவிக்காமல் அதை நம் கற்பனைக்கேற்ப ஆங்காங்கு அழகுபடுத்திப் பாடுகிறோம். இம்மாதிரியான திறமை அனுபவத்தில் வரக்கூடியதாகும். சிறந்த வாக்கேயகாரர்கள் ஒரே ராகத்தில்படுத்துக்கும் மேற்பட்ட கிருதிகளை இயற்றியிருப்பினும் அவை ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொருவிதமாக இருக்கும். இவ்வாறு இயற்றப்பட்ட கிருதிகளைக் கற்றால் அவைகளை முன்மாதிரியாக வைத்து அவற்றிலிருந்து மேன்மேலும் நம் கற்பனை வளத்தை நாம் பெருக்கிக்கொள்ளலாம். சில கிருதிகள் எளிதாகவும், சில கடினமானதாகவும், சில மிகக் கடினமாகவும் இருக்கும். இப்படி பலதரக் கிருதிகளைக் கற்றுத் தேர்ந்து அவைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதிலிருந்து புதிய கற்பனைத் திறம் தோன்றி இசையானது எழுகிறது. அப்படிப் பாதற்கு இன்பமாக இருக்கும்.

எல்லா இசையும் புதிது புதிதான கற்பனை வளத்துடன் வடிக்கப் பெறும்பொழுது சிறந்த இடத்தைப் பெறுகிறது. அருங்கலைகளிலேயே மிகச்சிறந்தது இசைக்கலையாகும். எந்தக்கலையையும் படைப்பின் அதிசயம் என்று சொல்லலாம். அந்தப் படைப்புத்திறன் என்பதே ஒரு கலைக்கு ஆற்றல் வாய்ந்ததான நிலையான தன்மையைக் கொடுக்கிறது, அது இசைக்கலைக்கு மிகவும் பொருத்தியதொன்றாகும். கற்பனைத்திறன் கொண்ட மனோதர்ம இசையினாலேயே நமது இசை இன்னும் உயிருடனும் புத்துணர்ச்சி குன்றாமலும் நிலையானதாக உள்ளது. வருங்காலத் தலைமுறையினருக்காகப் பதிவு செய்து வைக்கப்படும் கல்பித ஸங்கீதமும் மனோதர்மத்தின் வெளிப்பாடேயாகும்.

ஒரு சிறந்த வாக்கேயகாரரின் மிகச்சிறந்த பாடல் இயற்றும் தகுதியினாலேயே ஒரு கிருதியோ, வர்ணமோ இயற்றப்படுகிறது. ஆனால் ஸாதாரண தகுதியுடைய ஒரு வாக்கேயக்காரரின் நிலையில் இது மாறுபடுகிறது. தெய்வீகத்தன்மை கொண்ட ஒரு வாக்கேயக்காரர் இசையின் மூலமாக இறைவனிடம் பேசியுள்ளார் என்று நினைக்கும்படி உள்ளது. ஸ்ரீத்யாகராஜர், ஸ்ரீதீக்ஷிதர் போன்றவர்களுக்கு இசையும், பக்தியும் இரண்டறக்கலந்து பாடல்களாக ஊற்றெடுத்தன. ஸாதாரண வாக்கேயகாரர் ஒரு கிருதியை கொஞ்சம் கொஞ்சமாக உருவாக்கி அதைத் தனக்குத் திருப்தி தரும் வகையில் திருத்தித் தான் விரும்பினால் இதை வெளி உலகிற்குக் கொணர்ந்துவிடுகிறார்.

இவ்வாறு மனோதர்ம ஸங்கீதமும், கல்பித ஸங்கீதமும் ஒன்றுக் கொன்று பின்னிப் பிணைந்து ஒன்றில்லாமல் மற்றொன்றில்லை என்ற வகையில் அமைந்துள்ளன. ஒன்றை விடுத்து மற்றொன்றில் தேர்ச்சி பெற முடியாது. இசை பயில்வோருக்குக் கல்பித ஸங்கீதமே மனோதர்ம ஸங்கீதத்திற்கு அடிப்படையாக, அடித்தளமாக உள்ளது. கல்பித ஸங்கீதத்திற்குப் பெரிய வாக்கேயக்காரர்களின் கிருதிகள் மட்டும்தான் துணைபுரியும் என்பதல்ல. ஒரு சிறந்த பாடகரின் உயர்ந்த ராக ஆலாபனையையும் பதிவு செய்து அதை மாதிரிப் பாடமாக மாணவர்களுக்குப் பாதுகாத்துவைக்கலாம். இவ்விடத்தில் அப்பாடகரின் மனோதர்ம ஸங்கீதமே இசை பயில்வோருக்குக் கல்பித

ஸங்கீதமாகிறது. அவர்கள் அதைப்பயிற்சி செய்து மெள்ள மெள்ள ஸங்கீதவிக்கப்பட்டுத் தமக்கே கற்பனை சக்தியை வளர்த்துக் கொள்வதில் தேர்ச்சியடைகிறார்கள். பொதுவாகப் பார்க்கும்பொழுது எல்லா இசையுமே மனோதர்மத்தையுடையனவாகும். எனவே கல்பிதஸங்கீதம் இலக்கை அடைய ஒரு வழிகாட்டியாகும். மனோதர்ம இசையோ அதுவே இலக்காகவும், முடிவாகவும் உள்ளது.

மனோதர்ம ஸங்கீதமானது இசையின் பலவழிகளில் வெளிப்படுகிறது. ஒரு ராகத்தை எடுத்துக்கொண்டு ஆலாபனை செய்வது, மத்யமகாலம் அல்லது தானம் பாடும் போது இவற்றிலெல்லாம் கற்பனை வெளிப்படுகிறது. பல்லவி பாடுவது மனோதர்மத்தின் இறுதி மற்றும் உயர்ந்த நிலையாகும், அதில் ஸாஹித்யத்தைப் பிரஸ்தாரம் செய்வதும், ஸ்வர கல்பனை செய்வதும் அடங்கியிருக்கிறது. இவைகளும் மனோதர்மத்தின் முக்கிய அம்சங்களாகும். எனவே மனோதர்மமென்பது ராகஆலாபனை, தானம், நிரவல், சுப்பனா ஸ்வரம் அகியவற்றின் அடக்கமாகும். மறுபடியும் ஒரு முக்கியமான கேள்வி எழுகிறது. மேலே குறிப்பிடப்பட்ட மனோதர்ம ஸங்கீதத்தின் பிரிவுகளில் ராக ஆலாபனை மட்டும் அதன் நோக்கத்திலும் தன்மையிலும் புரிந்து கொள்ளும் திறனுள்ளதாக இருக்கிறது. அது தன்னிலே முடிவடைகிறது. மற்றபிரிவுகள் இதன் முடிவிற்கு துணையாக நிற்கின்றன என்றும் இவை சுயமாக முடிவடைவதில்லை என்றும் சொல்லலாம். (நாம் பல்லவியைப் பற்றிக் குறிப்பிடாமல் தானம் அல்லது மத்யம காலம் அல்லது ஸாஹித்ய பிரஸ்தாரம் விளக்குதல் மற்றும் கற்பனை ஸ்வரங்களையும் பாடினால், அவை கடைசியில் குறிப்பிட்ட இரண்டைத்தான் உள்ளடக்கியிருக்கின்றன.)

ஒரு ராகத்தின் முழுமையான ஸ்வரூபம் அதன் எல்லாவிதமான சிறப்புத்தன்மையிலும் வண்ணங்களிலும் பலவித முறைகளில் வெளிப்படுத்தப்படவேண்டும் என்பதே ஒவ்வொரு இசைக்கலைஞரின் எண்ணத்தில் உருவாகும் இறுதியான நோக்கமாக இருக்கிறது. இதன் தொடர்பாக பலப்பிரச்சினைகள் வனத்திற்கு எழுந்துள்ளன. ஒருவர் மனோதர்மத்தில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாலும் அழகான முறையில் விரிவாக ராகம் பாடும் திறனையைப் பெற்றிருந்தாலும் அந்த நபருக்கு மனோதர்ம ஸங்கீதத்தின் மற்ற

பிரிவுகளை அந்த அளவுக்கு விளக்கிக் காட்டும் நிறமை இல்லாமல் இருக்கலாம். ஒருவர் நிரவல் பாடுவதிலோ அல்லது விரிவா ஸ்வர கல்பனை பாடுவதிலோ தனித்திறமை பெற்றிருந்தாலும் அதே நபர் ஒரு ராகத்தின் விரிவான ஆலாபனையைச் சிறந்த முறையில் பாட முடியாமல் தோல்வியடைந்து விடுவார். ஒருவர் மனோதர்மத்தில் மட்டும் நிறைவான அறிவைப் பெற்றிருத் தல் போதாது; அதை விளக்கிக் காட்டுவதற்குச் (வெளிப்படுத்து வதற்கு) சாதனமாகப் பண்பட்ட நல்ல குரல் வளமும் பெற்றிருத்தல் வேண்டும். ஒரு பல்லவியைச் சிறந்தமுறையில் பாடவேண்டுமானால் ஒருவர் ஸாணித்ய பிரஸ்தாரம் செய்வதிலும், விரிவாகக் கல்பனை ஸ்வரம் பாடுவதிலும் கண்டிப்பாக சம அளவு திறனைப் பெற்றிருக்க வேண்டும். எனவே இவ்வகையில், (மனோதர்ம ஸங்கீதத்தை வெளிப்படுத்துவதில், அதன் ஒவ்வொரு பிரிவும் தனக்கேயுரிய சிறப்புத் தன்மையைப் பெற்றிருக்கிறது.)

1. ராக ஆலாபனை

ராக ஆலாபனை என்பது ஒரு ராகத்தைக் கலப்பில்லாமல் வெளிப்படுத்துவது ஆகும். இது தாளக் கட்டுப்பாட்டில் அமைந்த தல்ல, ஆனால் அதே ஸமயம் ஒரு ராகத்தின் ஆலாபனை பாடும் பொழுது, அதில் வரும் ப்ரயோகங்களில் உள்ளூரத் தாளப்போக்கு மாறிவரும். ஒரு ராகத்தை நம் விருப்பப்படி அதன் போக்கின் வேகத்தை அதிகரிக்கக் கூடாது. ஒரு ராகத்தின் ஆலாபனையை விளம்பகாலத்தில் பாடும்போது உடனேயே மத்யமகால சஞ்சாரங் கள் இடம்பெறலாகாது. இதே போன்று ராக ஆலாபனையில் துரித கால ஸஞ்சாரங்களைப் பாடும்போது காலத்தை இழுக்கக்கூடாது. சில சமயம் ப்ரத்யேக ஸஞ்சாரங்கள் இடம்பெறும்போது காலத்தைச் சற்றே கூட்டிக் குறைக்கலாம். இவையெல்லாம் விரிவான ஆலா பனையின்போது கவனிக்கப்படவேண்டியவை. குறுகிய ஆலா பனை செய்யும்போது மொத்தமாக ராகபாவம் இடம்பெற வேண்டியதுதான் குறிக்கோள். இதனால் மேற்கூறிய நியமங்களைக் கடுமையாகக் கடைப்பிடிக்க வேண்டியதில்லை.

ஒரு ராகத்தின் ஆலாபனைக்குப் பல அளவுகள் இருக்கும். கிரு திக்குமுன் இடம் பெறுவது ஒரு குறிப்பிட்ட அளவுடன் இருக்கும்.

இதில் ஒரு அறிமுகமாக அமைவது (உ-ம்) வாதாபி கணபதில் என்ற கருவியை ஒரு அறிமுகமாக ஹம்ஸத்வனி ராகம் இசைக்கப் பெற லாம். ஆனால் இந்த அறிமுகம் இல்லாவிட்டாலும் தவறில்லை. கருவியை உருப்பிலேயே பாடலை ஆரம்பிக்கலாம். செளக்க அல்லது ஸௌக்ய காலத்தில் அமைக்கப்பட்ட பெரிய கிருதிக்கு ஆலாபனை என்பது தவிர்க்கலாம். (உ-ம்) காருபாரு-முகாரி, தரினிதெலுஸு மகாபண்டி, நாஜீவதாரா போன்றவற்றிற்கு ராக அறிமுகம் வேண் டியதில்லை. தான, பதவர்ணம் மற்றும் தியாகய்யரது பஞ்சரத்ன கிருதிகளுக்கு ராக ஆலாபனை அறவே தவிர்க்கப்பட வேண்டியது

ராகங்கள்: பெரியவை, சிறியவை: இந்தப் பாகுபாட்டிற்குக் காரணமான நியமங்கள் ஏதுமில்லை. சில ராகங்கள் விஸ்தாரமான ஆலாபனைக்கு நன்கு இடம் கொடுக்கும். நன்கு பிரபலமானவை அகாவது பல வகையான இசை உருப்படிகள் இவற்றில் இயற்றப் பட்டிருக்கும். இதை பெரிய (Major) ராகங்கள் என்றழைக்கப்படு கின்றன. (உ-ம்) கல்யாணி, தோடி, சங்கராபரணம். ஆனால் ஸாராங்கி, ஸிம்மேந்த்ரமத்யமம், ஷண்முகப்ரியா போன்றவையும் இசைக்க உகந்தவையாயினும் இவற்றில் பலவகையான உருப்படி கள் இயற்றப்படவில்லை, சில ராகங்களில் நல்ல சாஸ் திரீய முறைப் படி அமைந்த பாடல்கள் உள்ளன. (உ-ம்) புன்னாக வராளி, ஆஹரி, கண்டா இவற்றில் முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரின் கிருதிகளும், சேஷத்ரய் யரின் பதங்களும் இருந்தாலும் இவை விரிவான ஆலாபனைக்கு இடம்கொடா, ஸஹானா, ஆனந்தபைரவி, ரீதிகௌள சிறிய (Minor) ராகங்களானாலும் ஆஹிரி போன்றவற்றை விட பெரியவை (Major) என்றே கூறவேண்டும்.

ராக ஆலாபனையின் குறைகளும், நிறைகளும்

ஆலாபனையின் போது அதன் இசைத்தன்மை மற்றும் தனித் தன்மை (Individuality) முறையாக வெளிப்பட வேண்டும். பல் வேறு வகைகளில் சுமார் நான்கு ஸ்வரங்களுக்கு உட்பட்டு ஒவ் வொரு கட்டமாக ஆலாபனை செய்யலாம். ஆனால் அதே சாய லுள்ள இன்னொரு ராகத்தின் சாயலே படியாமல் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். அதன் பின்னாமோ சுத்தமோ கெடாது காப் பாற்றப்பட வேண்டும். குறை என்னவெனில் இன்னொரு ராகத்

நின் சாயல் வருதல். இது முழுமையாகச் சில சமயம் கண்டுபிடிப்பது கடினம். (உ-ம்) தர்பார்-நாயகி, ஆரபி-தேவகாந்தாரி இவை ஒன்றுக்கொன்று மிகுந்த தொடர்புள்ளவை. இந்தக் குறைகள் வராமல் காப்பாற்றுதற்கு ஒரு ராகத்தை அளவுகடந்து இசைக்காதிருத்தல் நலம்.

ராக ஆலாபனை பத்தி

ராக ஆலாபனையில் பின்வரும் கட்டங்கள் உள்ளன. (1) ஆக்ஷிப்திகா அல்லது அறிமுகம் (2) ராகவர்தனி அல்லது ஆலாபனையின் உடல் (3) ஸ்தாயி (4) மகரிணி அல்லது வர்த்தனி. ஒரு கட்டுரை வரைவது போன்று அறிமுகம், உடல் பகுதி (Body), முடிவு என்றே ஆலாபனை செய்யப்படுகிறது.

ஆக்ஷிப்திகா இது குறுகிய அளவில் ராகத்தின் ரூபத்தைத் தரும். ஆனால் இதன் அளவில் பலவகையுண்டு. அதாவது ஒரு ராகத்தை பத்து அல்லது பதினைந்து நிமிடங்கள் ஆலாபனை செய்ய வேண்டுமெனில் ஆக்ஷிப்திகா அதற்கேற்றவாறு அமைய வேண்டும். ஆலாபனை ஒருமணி நேரத்திற்கு இசைக்கப்படுமானால் ஆக்ஷிப்திகாவின் அளவு மாறுபடும். ஆக்ஷிப்திகாவின் பயன் யாதெனில் கேட்பவருக்கு ராகத்தை உடனே கண்டுபிடிக்க உதவுவது. திறமையான ஆலாபனையானது ஆக்ஷிப்திகாவில் ராகத்தின் சரியான வடிவத்தை எளிதில் கண்டு கொள்ளும்படி இசைப்பதாகும்.

ராகவர்தனி: இதுவே ஆலாபனையின் உடலாகும். இங்குதான் ராக விஸ்தாரம் நன்கு இடம்பெறும். ராகவர்தனியில் நான்கு பிரிவுகள் உள்ளன. ப்ரதம, த்விதீய, த்ருதீய, சதுர்த்த, முதல் மூன்று பகுதிகளும் மந்த்ர, மத்யதார ஸ்தாயிகளில் பாடப்பெறும். நான்காவது பகுதி எல்லாவற்றையும் ஒன்றடக்கியது,

ப்ரதம ராகவர்தனி மந்த்ரஸ்தாயியில்தான் இசைக்கப் பெறும் மத்யஸ்தாயியில் ஆரம்பித்து மந்த்ரஸ்தாயியில் தொடர்ந்து, ஓரிரு முறை மேலே செல்லும். ப்ரதம ராகவர்த்தனியில் மந்த்ரஸ்தாயியை நன்கு உபயோகப்படுத்திக்கொள்ளவேண்டும். சில காலத்திற்கு முன்பு வித்வான்கள் தகுந்த கருதியைத் தேர்ந்தெடுத்து மந்த்ரஸ்

தாயி ஷட்ஜத்தில் நின்றுபடினர். மத்யம, தாரஸ்தாயிகளில் பாடுவதைவிட இதில் பாடுவது கடினம். அதனால்தான் மந்த்ரசாதகம் அவசியம் என்று கூறப்படுகிறது. இவ்வித சாதகம் ஏனைய ஸ்தாயிகளில் இலகுவாக பாடப்படும். ப்ரதமராக வர்தனியில் ஸஞ்சாரங்கள் அநேகமாக செளகாலத்திலேயே இருக்கும். ஓரிரு மத்யம துரித கால ஸஞ்சாரங்களு இடம் பெறும்.

த்விதீயராகவர்தனி: இது மத்யஸ்தாயி ஷட்ஜத்தில் ஆரம்பித்து இதே ஸ்தாயிக்ளாகவே ஸஞ்சாரங்கள் செய்யப்படும் ஸ்வரங்கள் ஆரோஹக்ரமத்தில் ஒவ்வொன்றாக எடுத்துக் கொள்ளப்படும். இப்பகுதியில் பொதுவான மற்றும் விசேஷ ரஞ்சக ஸஞ்சாரங்கள் சோக்கப்படும்.

இவ்வகை ராக ஆலாபனையில் இரு கருத்துக்கள் உள்ளன. ஒன்று ஆரோஹக்ரமத்தில் ஸ்வரங்களை ஒன்றன்பின் ஒன்றாக ஆலாபனை செய்தல், மற்றொன்று அவரோஹக்ரமத்தில் ஸ்வரங்களைக் கையாடப்படலும். பாடகர்கள் முதல்வழியையும். நாக ஸ்வரக்கலைஞர்கள் இரண்டாவது வழியையும் கடைப்பிடிக்கிறார்கள்.

த்ருதீய ராகவர்தனி: இதில் தாரஸ்தாயிக்கு அதிகமுக்கியத்துவம் தரப்படுகிறது. அகாங்கே மந்த்ர, மத்ய ஸ்தாயி ஸஞ்சாரங்களும் இடம் பெறுவதும்.

சதுர்த்த ராகவர்தனி; இதில் ராகத்தின் பலவகை அம்ஸங்களும், மூன்று ஸ்தாயிகளில் மத்யம துரிதகால ஸஞ்சாரங்கள் ஆகிய யாவும் இடம்பெறும். சில சமயம் நான்கு ராகவர்த்தனி பகுதிகள் இரண்டாகப் படுவதுமுண்டு. எல்லா ராகவர்த்தனி பகுதிகளுக்கும் ஒரு தகுந்த முக்தாயி அல்லது விதாரி அமைதல் வேண்டும்.

ஸ்தாயி : அடுத்த கட்டம் ராக ஆலாபனை ஸ்தாயி என்றழைக்கப்படுகிறது. ஆரோஹ ஸ்தாயி அவரோஹ ஸ்தாயி என இரு வகைகள் உள்ளன. ஆரோஹ ஸ்தாயி ஆரோஹக்ரமத்தில் அமையும். இதில் ஸஞ்சாரங்கள் ஒவ்வொரு ஸ்தாயிஸ்வரத்திலும் ஆரம்பித்து கீழ்நோக்கி போகும். ஆனால் அந்த ஸ்தாயி ஸ்வரத்தை விட்டு மேல் செல்லாது. ஸ்தாயி என்றால் இங்கு ஒரு

ஸ்வரத்தில் நிறுத்துவதென்று பொருள். ஸ்தாயி ஆலாபனையில் ஒரு ஸ்வரத்தைக் குறியாக வைத்து அதிலே ஆரம்பிக்கிறோம். ஆரோஹணக்ரமத்திலோ அவரோஹணக்ரமத்திலோ ஸஞ்சாரங்கள் செய்து கடைசியில் அதே ஸ்வரத்தில் வந்து நிற்க வேண்டும்.

அவரோஹண ஸ்தாயியில் ஸ்வரங்கள் அவரோஹணக்ரமத்தில் அமைந்தாலும் ஸஞ்சாரங்கள் மேல் நோக்கியிருக்கும். இந்த வகையில் ச்யாமா சாஸ்திரியின் பைரவிராக ஸ்வரஜதி நல்ல உதாரணமாகத் திகழ்கிறது. சரணத்தின் க்ரஹ ஸ்வரங்கள் ஆரோஹணக்ரமத்தில் உள்ளன.

அவரோஹண ஸ்தாயியில் ஸ்நிதபமகரிஸ என்ற வரிசை பின்பற்றப்படுகிறது. மத்ய ஸ-வை ஸ்தாயிஸ்வரமாக எடுத்துக் கொண்டால் ஸஞ்சாரங்கள் தாரஸ்தாயி ஸ-வரைபோய் இறுதியாக மத்யஸ்தாயி ஸ-வை வந்தடையும். ஆகவே ஸ்தாயி ஸ்வரங்கள் அவரோஹணக்ரமத்தில் இருந்தாலும் ஸஞ்சாரங்கள் மேல்நோக்கியிருக்கும்.

ஸ்தாயிக்ரம ராக ஆலாபனையில் நிறுத்தக்கூடிய ஸ்வரங்களைத் தான் எடுத்துக் கொள்ளவேண்டும். (உ-ம்) தோடியில் ஸ, ம, ப இவைதான் தகுந்தவாறு நிறுத்தக்கூடிய ஸ்வரங்கள் ஆகும். ஸ்தாயி ஆலாபனைக்கு இவையே ஏற்றவை. ஆரோஹண அவரோஹண ஸ்தாயி ஆலாபனையை செய்யக்கூடியவர் நல்ல குரலும் மூன்று ஸ்தாயிகளில் ஸஞ்சரிக்கும் வளமும் மனோதர்மத்திலும் சிறந்து விளங்க வேண்டும்.

II. மத்யம காலம் அல்லது தானம்

பல்லவிக்கு அறிமுகமாக அமையும் விரிவான ஆலாபனையின் பின்னர் சிறிதளவேனும் தானம் அல்லது மத்யமகாலம் இடம் பெற வேண்டும். தானம் என்றால் பலவகை ஸ்வரசேர்க்கையாகும். ஒன்று, இரண்டு அல்லது மூன்று ஸ்வரங்களையே பலவகைகளில் தொகுத்துத் தருவதாகும். இதை மத்யம காலத்தில் செய்வதால் அவ்வாறு அழைக்கப்படுகிறது. இதில் லயம் கண்கூடாகத் தெரிகிறது. இதனால்தான் சில கலைஞர்கள் தானம் பாடும்போது ஆதி தாளத்தைப் போட்டு மிருதங்க பக்கவாத்தியத்துடன் இசைக்கிறார்.

ஆதி தாளத்தைத்தான் போடவேண்டும். என்பதில்லை. ஸர்வ காலத்தில் இருந்தாலும் போதும். அது எந்தத் தாளத்திற்கும் கட்டுப்பாடும்.

தான வர்ணத்தை ஸ்வரமும் ஸாஹித்யமும் இல்லாது மெட்டை பாடும் முனகினால் (Humming) தானம் பாடுவது போலவே இருக்கும். ஆகையால்தான் தான வர்ணத்தின் காலப் பிரமாணம் மத்யம காலத்தில் அமைவதுதான் பொருத்தமாக இருக்கும். தானத்தை ஆரம்பிக்கும்போது சவுக்க காலத்தில் ஆரம்பித்து மத்ய காலத்தில் தொடர்வது மரபு. துரித கால தானம் கனம் எனப் படிபடும். 19 ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் எழுதப்பட்ட நூல்களில் பலவகைத் தானங்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

நிரவல் அல்லது ஸாஹித்ய பிரஸ்தாரம்:

சாரங்கதேவர் ஒரு ரூபக ஆலப்தியைக் கூறி, அதில் சில வார்த்தைகளை உபயோகித்து ஆலாபனை செய்வதைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார்.

ஆகவே ஆலாபனைக்கு இங்கு ஒரு திட்ட வட்டமான உருவம் கிடைக்கிறது. இந்த ரூபக ஆலப்திதான் நிரவல் அல்லது ஸாஹித்ய பிரஸ்தாரம் ஆகியது. நிரவல் என்ற தமிழ்ச்சொல் நிரவுதல் என்று பொருள்படும். ஸாஹித்ய பிரஸ்தாரம் என்பது சற்றே விளக்கமாக உள்ளது.

நிரவலின் போது ஸாஹித்யத்தை மட்டுமல்லாது அந்த மெட்டையும் விரிவாக கற்பனை வளத்துடன் பாடுகிறோம். ஆகவே நிரவல் என்பது ஸங்கீத ஸாஹித்ய பிரஸ்தாரம் ஆகும். இதற்குத் தேவந்தெடுக்கப்படும் ஸாஹித்யம் ஒரு முழுமையான கருத்தைத் தெரிவிக்கவேண்டும். வாக்கியம் பாதியில் நின்றுவிடக் கூடாது. மூன்று ம்பெறும் வார்த்தைகள் இனிமையாகவும், அர்த்தமுள்ளதாகவும் கருத்தினையைத் தூண்டுவதாகவும் இருத்தல் அவசியம். (உ-ம்)
(1) ஸாமகான வினோதினி - ஸரோஜதளநேத்ரி - ச்யாமசாஸ்திரி
(2) "நனுவுசே வந்தனமு" - பக்கல நிலபடி-கரஹரப்ரியா - தியாக பாஷர்.

மேலும், நிரவல் செய்யும் இடம் அந்தந்த ராகத்தில் நிறுத்து வதற்கு ஏற்ற இடமாக இருத்தல் வேண்டும். நிரவல் பாவ பிரதான மாக விளம்ப காலத்தில் சில சங்கதிகள் கலந்து இருத்தல் வேண்டும். அடுத்த கட்டத்தில் பாடலின் காலப் பிரமாணத்தில் ஸஞ்சாரங்கள் அமையும். இதன் பிறகு மத்யமகால நிரவல் ஸஞ்சாரங்கள்.

III. பல்லவி

பல்லவி மனோதர்ம ஸங்கீதத்தின் ஒரு அங்கம். இதில்தான் இசைக்கலைஞரது கற்பனைவளம், தாளத்தில் அவரது புலமை முதலியன நன்கு வெளிப்படுத்தும் சமயம் கிட்டும். பல்லவி பாடு முன் ராக ஆலாபனை இடம்பெறும். எனவே பல்லவியைத் தொடங்கு முன் வித்வானின் கற்பனைவளம் ஆலாபனை, தானம் முதலியவற்றின் மூலம் தென்படும். பல்லவி என்ற பதத்தை பதம் லயம், விண்யாஸம் என்று விளக்குவர். பதமும் லயமும் நன்கு விண் யாஸம் செய்யப்படும். தாளமும், ஸாஹித்யமும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. லயவிண்யாஸம் என்பது பல்லவியில் அனுலோமம், ப்ரதிலோமம், விலோம கட்டங்களில் நன்கு வெளிப்படும். இந்த லயவிண்யாஸம் ஸாஹித்ய பிரஸ்தாரம் மற்றும் ஸ்வரகல்பனை யிலும் வெளிப்படல் வேண்டும். பல்லவியைப் பாடும்போது நிரவலிலும் ஸ்வரகல்பனையிலும் நல்ல முதிர்ந்த ஞானம் காண்பிக் கப்படல் வேண்டும். ஆகவே பல்லவி பாடுவதற்கு நல்ல வித்வத் தன்மை இருத்தல் அவசியம். ஆகையால்தான் பல்லவி வித்வான்கள்

என்று அந்தபகுதியில் மட்டும்பாண்டித்யம் நெறுசிலர்விளங்கினார் கள். ஆனால் நல்ல கற்பனை வளமுற்றவருக்குத் தாளத்தில் நிர்ணயம் ஆல்லையென்றால் பல்லவி பாடுவதில் தேச்சிபெறுவது கடினம். ஆகவே மனோதர்ம ஸங்கீதத்தில் இடம் நெறும் எல்லா அம்சங் களிலும் நல்ல தேர்ச்சி பெறுவது அவசியம் ஆகின்றது.

13-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ஸாரங்கதேவர் தனது ஸங்கீத ரத்னாகரத்தில் பல்லவியைப் பற்றி ஒருவறு குறுப்பிடுகிறார். இவர் இரண்டுவகை ஆலப்திகள்-இராக ஆப்தி, ரூபக ஆலப்தி களைக் குறிப்பிடுகிறார். ரூபக ஆலப்தி என்பது, எடுத்துக்கொண்ட ராகத்தை தாளத்திற்கு அமைக்கப்பட்ட ஸ்வரத்தைகளைக் கொண்டு ஆலாபனை செய்வதாகும். இதனால் ஆலப்தி ஒரு குறிப் பிட்ட உருவத்தைப் பெறுகிறது. இந்த ரூப ஆலப்தி நிரவலாக மலர்ந்துள்ளது எனலாம். பல்லவியிலும் முகியமாக இராகத்தை ஸாஹித்யத்தின் மூலம் விரிவாக்குகிறோம். இதுவே ஸாஹித்யப் பிரஸ்தாரம் அல்லது நிரவல் எனப்படுகிறது. பல்லவியின் மற்றைய சிறப்பம்சம் அனுலோமம், ப்ரதிலோமம் மற்றும் கற்பனை ஸ்வரங் களைத் தாள வேலைப்பாடுகளோடு அளிப்பதாகும். பல்லவி பாடும் கலை முழுமையாக வளர்ச்சி பெற்றது 14-ஆம் நூற்றாண்டில். நானவர்ண மார்சுதரிசி பச்சிமிரியம் ஆதியபையா, மனோதர்ம ஸங்கீதத்தின் பல அங்கங்களை மெருகேற்றிவர்களுள் முதன்மை யாளராகத் திகழ்கிறார். இசைக்கச்சேரிகளில் பெரிய நிகழ்ச்சியும், அதிக நேரத்தை எடுத்துக் கொள்வதும், அதிகநிப்பைத் தருவதும் பல்லவி ஆகும்.

இன்றைய நாளில் ஒரு இசைக் கச்சேரியில் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக பல பாடல்களைப் பாடுவது வழக்கமாகி விட்டது. இராகம், தானம், பல்லவியை நன்கு விரிவாகப் பாடுவது அரிது. பல்லவி பாடுதல் அநீதமாக தனிமேல் சொற்புற நிகழ்ச்சிகளாக அமைக்கப் படுகிறது. ஆனால் பூமில் ஸ்வரங்கள் ஸ்ரீ (இருக்கிறார்கள்)

நாகஸ்வரம் கலைஞர்கள் இதனை அறவே விட்டுவிடாது இந்த மனோதர்ம அங்கத்துக்கு உரிய சிறப்பை அளித்து வருகிறார்கள். நமது பழைய தலைமுறையினர் இதில் நல்ல சிறந்த பாண்டித்யம் பெற்றவர்களாகத் திகழ்ந்தார்கள். 18-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த பல்லவி கோபாலய்யர், 19-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த பல்லவி சேஷய்யர், மகா வைத்தியநாதய்யர், பட்டணம் சுப்ரமண்ய ஐயர், சுனம் கிருஷ்ணய்யர் முதலியவர்களைக் குறிப்பிடலாம்.

பல்லவியை இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கலாம். பிரதமாங்கம் த்விதீயாங்கம், இவற்றைப் பிரிக்குமிடம் பதகர்ப்பம் எனப்படும். இது அறுதி என்றும் அழைக்கப்படும். இந்த இடத்தில் ஒரு இடை வெளி அல்லது விசுராந்தி உண்டு. சாதாரணமாக, ஆதி, கண்டஜாதி திரிபுடை தாளம், மிஸ்ர திரிபுடை முதலியவற்றில், பதகர்ப்பம் முதல் த்ருதத்தின் தட்டில் விழும். பதகர்ப்பம் அல்லது அறுதி பல்லவியின் எடுப்பை பொறுத்தது. எந்தத் தட்டிலும் அமையலாம். உதாரணமாக திஸ்ரஜாதி திரிபுடதாளத்தில் அமைக்கப்பட்ட பல்லவியின் எடுப்பு இரண்டாவது த்ருதத்தின் வீச்சிலோ அல்லது அதற்கு முன்பாகவோ அமையலாம்.

சில சமயம் பிரதமாங்கமும் த்விதீயாங்கமும் சம அளவு கொண்டதாக இருக்கும். ஆனால் இதை எப்போதும் கடைப் பிடிக்க முடியாது. ஸங்கீர்ண ஜாதி த்ருவ தாளம் 29 அட்சரங்களைக் கொண்டது. இதன் எடுப்பு பிரதம, த்விதீய அங்கங்களைச் சரியாக்கும்படி அமைய வேண்டும்.

தாளங்களைப் பார்க்கும்போது சதுரஸ்ரஜாதி திரிபுடதாளம் (ஆதிதாளம்) சரிபாதி பார்க்க மிகவும் வசதியாகவுள்ளது. வேறெந்த தாளமும் இப்படி அமையக்காணோம். அட்சரங்களும் சரிபாதியாவதுடன் தாள அங்கங்களின் பகுப்பும் சரியாக அமைந்துள்ளது. மற்றோர் சிறப்பு மிஸ்ரஜாதி மட்டிய தாளத்தில் 16 அட்சரங்கள் உள்ளன. இதன் 8-வது அட்சரகாலம் தாளத்தை இரண்டாகப் பிரிப்பதில்லை.

பல்லவியின் ஸாஹித்யம் நல்ல கருத்துள்ளதாக இருக்க வேண்டும். முடிவடையாத பாதி வாக்கியங்கள் தேர்ந்தெடுக்கக் கூடாது. ஸாஹித்யம் பக்தி பூர்வமாகவோ அல்லது பொதுவாகவோ இருக்கலாம்; இதன் ஸாஹித்யம் ஒரு இசை ஆதரவாளரையோ அல்லது இசை விற்பினனரையோ புகழ்ந்து அமையலாம். ஸாஹித்யம் அநேகமாக ஸம்போதனமாகவே இருக்கும்.

ஸாஹித்யங்களில் வரும் கருத்தின் அடிப்படையில் பல்லவிகளைப் பின்வருமாறு பிரிக்கலாம்.

1) பக்திப் பூர்வமான ஸாஹித்யம்

(உ-ம்) “கானலோல கருணாலவால”

2) ச்ருங்கார ரஸம்

(உ-ம்) “திரிகி ஜுடரா ஓ லலணா மணி”

3) நகைச்சுவை சம்பந்தமானது

(உ-ம்) “ஆற்றங்கரை ஓரத்திலே ஒரு வண்டி கிர் கிர் என்று கத்துதே”

4) சிலேடையானவை: வஞ்சப்புகழ்ச்சி ந்தாஸ்துதி (Satirical)

“நக்கவினயமு சேசே வாரிகி

எக்குவ மரியாத இச்ச தாரின”

5) இராக முத்ர பல்லவி

“சங்கராபரண வேணி நின்னு சால ம்மிதிரா

6) சொற்கட்டு அல்லது ஜதிகள் இடம் பெறும் பல்லவி

“தத்திமி ததிமியனி ஸதாசிவு டாடடே..”

7) யதி பல்லவி

பகவாரு போதிஞ்சிரோ

ஸாமி பகவாரு போதிஞ்சிரோ

நா ஸாமி பகவாரு போதிஞ்சிரோ

ஏரா நா ஸாமி பகவாரு போதிஞ்சிரோ

8) ஸ்வராஷுர பல்லவி

“ஸாமி பக இச்சனே”

ஸாநாபாக இச்சரே”

பல்லவியின் வளைகுகள்

இசையமைப்பை உத்தேசித்துப் பல்லவிகளைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம். செளககாலப் பல்லவி: இது இருவகை. (1) த்விகளை, (இரண்டுகளை) (2) சதுஷ்களை (நான்குகளை) ஆகும். நான்குகளை, எட்டுகளைப் பல்லவிகள் ஆகியவை செளககாலப் பல்லவிகளாகும். இரண்டுகளைப் பல்லவிகள் சில செளக்ககாலத்திலும், மத்யம காலத்திலும் அமையும்.

மத்யம கால பல்லவிகள்

சௌக கால பல்லவிகளில் அனுலோமம், பிரதிலோமம், விலோமம் செய்வதுபோல மத்யம கால பல்லவியில் செய்ய முடியாது. இவற்றை மேற்காலத்திலும், கீழ்க்காலத்திலும் தாளத்தை மாற்றாது பாடலாம். இரண்டு களைப் பல்லவியை ஒரு களைக்குக் கொண்டு வந்து குறைவான காலப்பிரமாணத்தில் பாட முடியும். அப்போது தாளம் ஒரு களைச் சவுக்தமாகவும் ஸாஹித்யம் தாள ஓட்டத்திற்கு குறைந்த வேகத்திலும் பாடப்படும். இதுவே விலோமம் ஆகும்.

விரிவு படுத்துவதில் உ. ள்ள கட்டங்கள்

பக்கவாத்ய கலைஞர்சாளுக்கும் அவையோர்க்கும் புரியும்படி முதலில் பல்லவியைப் பல முறை பாடவேண்டும். இசைக்கருவி வாசிப்போர் மூன்று அல்லது நான்கு தடவை பாடிக்காட்டுதல் கச்சேரி தர்மமாகும். இதனால் அவையோர் ஸாஸ்திரத்தையே கேட்டு, நன்கு அனுபவிக்க ஏதுவாகும்.

ஸங்கதிகள்

அடுத்த கட்டம் பல்லவியை பலவேலைப்பாடுகளோடு அளித்தல். இந்த வேலைப்பாடு பகுதி பகுதியாக ஆரம்பம், மையம் முடிவு என்று பிரிக்கப்படும். ஆனால் இந்த ஸங்கதிகளுக்கும் நிரவலுக்கும் வேறுபாட்டைக் காண்பிப்பது அவசியமாகும்.

நிர்ணயம்

[illegible]

புதிய இசைத்தோற்றங்களோடு படைக்கப்படும். ஆனால் தாளக் கட்டு குலையாதிருக்கும் சௌகாலப் பல்லவிகளில் 4 கட்டங்களில் (Stages) நிரவலும் இரண்டு களைப் பல்லவியில் 3 கட்டங்களில் (Stages) நிரவலும் செய்யலாம்.

மத்யம காலப் பல்லவியில் 2 கட்டங்களே செய்யமுடியும். ஸாணித்யப் பிரஸ்தாரத்தில் இசையை விரிவாக்கிப் பாடலாமே தவிர ஸாணித்யத்தின் மேன்மையைத் தெரிவிக்க முடியாது. பல்லவியில் ஸாணித்யத்திற்கு அதிக முக்கியத்துவமில்லை. நிரவல் செய்யும்போது பாவம் நன்கு வெளிப்படுதல் அவசியம். 2வது கட்டத்தில் பல்லவியின் காலப்ராமாணத்தை (ஸமகாலம்) ஒட்டி நிரவல் செய்யப்படும். இதன் பிறகே மூன்றாவது கட்டமான மத்யமகால நிரவல் செய்யப்படும். நிரவலின்போது ஸாணித்ய அக்ஷரங்கள் எங்கெங்கு தாளத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளனவோ அங்கங்கே இடம் மாறாது இருக்குமாறு பார்த்துக் கொள்வது மிக அவசியம்.

அனுலோமம் பிரதிலோமம்

பல்லவியில் லய விந்யாஸத்தை இது குறிக்கும். இசை கற்கும் மாணவர் முதலிலேயே ஸ்வராவளிகளை 3 காலம் பாடும்போது அனுலோமத்தை அறிந்து கொள்ளலாம். அனுலோமம் என்பதால் தாளம் மாறாது இசை மூன்று காலங்களில் பாடப்படுதல். அபாஸது ப்ரதம காலத்தில் ஒருமுறை, இரண்டாம் காலத்தில் இரண்டு முறை, மூன்றாம் காலத்தில் நான்குமுறை.

பிரதிலோமம் : என்பது பல்லவியை ஒரே காலத்தில் பாடி தாளத்தை 3 காலமாகப் போடுதல். அவ்வாறு செய்யும்பொழுது பதகர்ப்பம் அல்லது தட்டுடன் வீச்சுடன் ஒன்றி இருக்கும். மேலும் பல்லவியையும் ஆவர்தனங்களையும் இரண்டு பாகங்களாகப் பிரிக்கும். ஆனால் இதன் எடுப்பின் இடம் மாறி மாறி வரும்.

சிலர் பிரதிலோமத்திற்கு இன்னொருவிதமாக விளக்கம் கூறு
பெற்றனர். ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் பல்லினியை எடுத்துக் கொண்டு அதை
அடிப்படையில் பெரும் பிளவடைந்தது. அந்தப் பிளவு பல்லினியை மூன்று

காலம் பாட வேண்டும். இப்பொழுது தாளத்தை ஒருகளைச் செனக்கமாகப் போட்டுக் கொண்டு பல்லவியின் வேகத்தைப் படிப் படியாகக் குறைக்க வேண்டும். இதையே பிரதிலோமம் என்று அவர்கள் கூறுகிறார்கள். ஆனால் சிலர் இதை விலோமம் என்று கூறுவர்.

ஸ்வரகல்பனை பல்லவியில் அனுலோமம், பிரதிலோமம் முடிந்தவுடன் கற்பனை ஸ்வரம் பாடப்படும். இது ஸ்வர கல்பனை என்றும் அழைக்கப்படும். இது யாதெனில் கற்பனையாக ஸ்வரங்களைப் பாடுதலாகும். அந்த சமயத்தில் தோன்றிய கற்பனை ஸ்வரங்களைப் பாடுதல், ஸரிகமபதநி ஸ்வரங்களைக் கற்பனையாகப் பின்னிப் பிணைத்துப் பாடுதலாகும். கிருதிகளுக்கும் இவை பாடப்படும்.

பல்லவியை அறுதிவரைப்பாடி அல்லது தகுந்த இடத்தில் நிறுத்தி அந்த எடுப்பிற்கு ஸ்வரம் பாடுதல் சிறிது சிறிதாக $\frac{1}{2}$, 1 , $1\frac{1}{2}$, 2 , என்று ஆவர்தனங்கள் அதிகரிக்கப்படும்.

பின்வரும் குறிப்புகளை ஸ்வரம் பாடும்போது கவனிக்க வேண்டும்.

(1) ஸ்வரங்களைச் சேர்ப்பதில் இராகபாவம் கெடக்கூடாது. இதற்கு தானவர்ணங்கள் மற்றும் ஸ்வரஜதிகளைப் பாடி ஸாதகம் செய்வது நல்ல பலனைத்தரும்.

2) முதலில் பல்லவியின் சமகாலத்திற்கு ஸ்வரம் பாடவேண்டும்) சமகாலம் விளம்பமாக இருந்தால் மத்யம காலத்தில் ஸ்வரம் பாடலாம். மத்யம காலத்தில் பல்லவி அமைக்கப்பட்டிருந்தால் அதை விடக் குறைந்த காலத்தில் ஸ்வரம் பாடுவது கேட்க இனிமையாக இராது. மத்யம காலத்தில் மட்டுமே பாடுவது நலம்.

(3) ஆவர்தனங்கள் சிறிதுசிறிதாக அதிகப்படுத்த வேண்டும், விளம்பகாலத்திற்கும் மத்யமகாலத்திற்கும் இந்த நியதியைக் கடைப்பிடிக்க வேண்டும்.

(4) ஜண்டை மற்றும் பலவகையான அலங்கார வரிசைஸ்வரங்களை உபயோகித்து பாடப்படும் ஒவ்வொரு ஆவர்தன ஸ்வரங்களும் ஒரு

பூரண இசை (நயத்துடன்) அமையவேண்டும். (Full melodic structure)

(5) சில சமயம் முடியுமுன் ஒரு முத்தாய்ப்பு வைக்க வேண்டும். பலவகையாக இது அமையும். பின்வரும் ஈதாரண முத்தாய்ப்பு மூன்றுமுறை இடம்பெறும்.

(உ-ம்) மோஹனம்

க்ரிஸ்தப, ரிஸ்தபக, பகரிஸரி

(6) ஒரு வட்டம் ஸ்வரம் முடியும்போது பல்லவி எடுப்பு ஸ்வரத்திற்குக் கீழுள்ள ஸ்வரத்தில் முடிக்க வேண்டும். சிலசமயம் எடுப்பு ஸ்வரத்தின் மேல் உள்ள ஸ்வரமாகவும் இருக்கலாம். எடுப்பு ஸ்வரத்திற்குப் பொருந்தும் வேறு ஏதேனும் ஸ்வரமாகவும் இருக்கலாம்.

பின்வரும் அட்டவணை இதனை விளக்கும்.

ராகம் : ஹிந்தோளம் சிருதி ; ஸமஜ தாளம் : ஆதி

(1) ஸ, க ஸ நி த நி நி ஸா, , மகஸநி

ஸா ம ஜ வ ர க் ம் னா

(2) —do— —do— ,ஸ் நித மக

(3) —do— —do— ,க மநி

பதம்-லயம்-வின்யாஸம்-இதன் முதல் எழுத்துக்கள் (ப,ல,வி) பல்லவி ஆனது.

காலம் பாட வேண்டும். இப்பொழுது தாளத்தை ஒருகளைச் செனக்கமாகப் போட்டுக் கொண்டு பல்லவியின் வேகத்தைப் படிப் படியாகக் குறைக்க வேண்டும். இதையே பிரதிலோமம் என்று அவர்கள் கூறுகிறார்கள். ஆனால் சிலர் இதை விலோமம் என்று கூறுவர்.

ஸ்வரகல்பனை பல்லவியில் அனுலோமம், பிரதிலோமம் முடிந்தவுடன் கற்பனை ஸ்வரம் பாடப்படும். இது ஸ்வர கல்பனை என்றும் அழைக்கப்படும். இது யாதெனில் கற்பனையாக ஸ்வரங்களைப் பாடுதலாகும். அந்த சமயத்தில் தோன்றிய கற்பனை ஸ்வரங்களைப் பாடுதல், ஸரிகமபதநி ஸ்வரங்களைக் கற்பனையாகப் பின்னிப் பிணைத்துப் பாடுதலாகும். கிருதிகளுக்கும் இவை பாடப்படும்.

பல்லவியை அறுதிவரைப்பாடி அல்லது தகுந்த இடத்தில் நிறுத்தி அந்த எடுப்பிற்கு ஸ்வரம் பாடுதல் சிறிது சிறிதாக $\frac{1}{2}$, 1 , $1\frac{1}{2}$, 2 , என்று ஆவர்தனங்கள் அதிகரிக்கப்படும்.

பின்வரும் குறிப்புகளை ஸ்வரம் பாடும்போது கவனிக்க வேண்டும்.

(1) ஸ்வரங்களைச் சேர்ப்பதில் இராகபாவம் கெடக்கூடாது. இதற்கு தானவர்ணங்கள் மற்றும் ஸ்வரஜதிகளைப் பாடி ஸாதகம் செய்வது நல்ல பலனைத்தரும்.

2) முதலில் பல்லவியின் சமகாலத்திற்கு ஸ்வரம் பாடவேண்டும்) சமகாலம் விளம்பமாக இருந்தால் மத்யம காலத்தில் ஸ்வரம் பாடலாம். மத்யம காலத்தில் பல்லவி அமைக்கப்பட்டிருந்தால் அதை விடக் குறைந்த காலத்தில் ஸ்வரம் பாடுவது கேட்க இனிமையாக இராது. மத்யம காலத்தில் மட்டுமே பாடுவது நலம்.

(3) ஆவர்தனங்கள் சிறிதுசிறிதாக அதிகப்படுத்த வேண்டும், விளம்பகாலத்திற்கும் மத்யமகாலத்திற்கும் இந்த நியதியைக் கடைப்பிடிக்க வேண்டும்.

(4) ஜண்டை மற்றும் பலவகையான அலங்கார வரிசைஸ்வரங்களை உபயோகித்து பாடப்படும் ஒவ்வொரு ஆவர்தன ஸ்வரங்களும் ஒரு

பூரண இசை (நயத்துடன்) அமையவேண்டும். (Full melodic structure)

(5) சில சமயம் முடியுமுன் ஒரு முத்தாய்ப்பு வைக்க வேண்டும். பலவகையாக இது அமையும். பின்வரும் ஈதாரண முத்தாய்ப்பு மூன்றுமுறை இடம்பெறும்.

(உ-ம்) மோஹனம்

க்ரிஸ்தப, ரிஸ்தபக, பகரிஸரி

(6) ஒரு வட்டம் ஸ்வரம் முடியும்போது பல்லவி எடுப்பு ஸ்வரத்திற்குக் கீழுள்ள ஸ்வரத்தில் முடிக்க வேண்டும். சிலசமயம் எடுப்பு ஸ்வரத்தின் மேல் உள்ள ஸ்வரமாகவும் இருக்கலாம். எடுப்பு ஸ்வரத்திற்குப் பொருந்தும் வேறு ஏதேனும் ஸ்வரமாகவும் இருக்கலாம்.

பின்வரும் அட்டவணை இதனை விளக்கும்.

ராகம் : ஹிந்தோளம் சிருதி ; ஸமஜ தாளம் : ஆதி

(1) ஸ, க ஸ நி த நி நி ஸா, , மகஸநி

ஸா ம ஜ வ ர க் ம் னா

(2) —do— —do— ,ஸ் நித மக

(3) —do— —do— ,க மநி

பதம்-லயம்-வின்யாஸம்-இதன் முதல் எழுத்துக்கள் (ப,ல,வி) பல்லவி ஆனது.

தனித்துவரும் சொல்லே தொங்கலாகும். முதன்முதலாக இச்சிறப்பு அமைப்பைக் கையாண்டவர் அருணகிரிநாதரே.

பாடம்—3

பக்தி இசையில் காணப்படும் இசை உருவகங்கள்

1. திருப்புகழ்

திருப்புகழ் என்னும் தமிழ் இசை வடிவம் சுப்ரமண்யக் கடவுளைப் பற்றிய துதிப்பாடலாகும். திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் சுப்ரமண்யக் கடவுளின் சிறந்த பக்தரான அருணகிரிநாதரால் இயற்றப்பட்டவை. இவர் விஜயநகரத்தை ஆண்ட ப்ரௌட தேவ மஹாராஜாவின் காலத்தைச் சேர்ந்தவர் (கி பி 1450). சுமார் 19000 திருப்புகழ்ப் பாடல்களை அருணகிரிநாதர் இயற்றியதாகக் கூறப்படுகிறது. ஆனால் தற்போது நமக்குக் கிடைத்திருப்பவை சுமார் 1350 பாடல்களே. திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் பெரும் செறிவும் ஓசைநயமும், வியக்கக்கூடிய வேலைப்பாடுகளும், பிரஸ்தாரங்களும் ஒருங்கே அமைந்தவை. சந்தம்கொண்டு அமைந்த சந்தப்பா என்னும் வகையைச் சேர்ந்தவையே திருப்புகழ்ப் பாடல்களாகும். அருணகிரிநாதர் சந்தப்பாவலப் பெருமான் என்று சிறப்பித்து அழைக்கப்படுகிறார். சந்தம் என்னும் சொல் வடமொழிச் சொல்லாகியச் சந்தஸ் என்பதின் திரிபு.

பன்னிரண்டு அடிப்படைச் சந்தங்களான தத்த, தந்த, தய்ய போன்றவற்றின் பலவிதச் சேர்க்கைகளால் பலவிதமான சந்தக் கூட்டமைப்புகள் தோன்றுகின்றன. இவற்றிற்குச் சந்தக் குழிப்புகள் என்று பெயர். திருப்புகழ்ப் பாடல்களில் 1008 சந்தங்கள் காணப்படுகின்றன. இப்பாடல்கள் ஓசைநயத்தோடு அமைந்து கேட்க மிகவும் இனிமையாக உள்ளன.

சந்தத்தோடு தொங்கல் எனப்படும், மற்றொரு விசேஷமான அமைப்பும் திருப்புகழ்ப் பாடல்களில் அமைந்துள்ளது. திருப்புகழ் பாட்டின் ஒவ்வொரு பிழியின் அல்லது சாணத்தின் ஆழப்பில்

சந்தக்குழிப்பின் அமைப்பின்படி திருப்புகழ் பாடல்கள் அவற்றுக்குப் பொருத்தமான தாளங்களில் அமைத்துப்பாடப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டு முத்தைத்ருபத்தித்திருநகை என்ற திருப்புகழ்.

இதன் சந்தக்குழிப்பு பின்வருமாறு.

6	4	4
த த த த த ந	த த த த	த ந த ந
6	4	4
த த த த த ந	த த த த	த ந த ந
6	4	4
த த த த த ந	த த த த	த ந த ந
த ந தா நா	(தொங்கல்)	

மேற்கூறிய திருப்புகழ்ப்பாடலில் வரும் சொற்கள் 6-4-4-6-4-4-6-4-4 என்ற அளவுப்படி அமைந்துள்ளன. இத்திருப்புகழ் திசுரத்ருபுட தாளத்தில் அதி சித்ரதம மார்கத்தில் (ஒரு தட்டுக்கு ஒரு சாஹித்ய அக்ஷரம் என்றபடி) பாடப்படுகிறது.

திருப்புகழ்ப் பாடல்களைப் பாடிப் பயிற்சி செய்வதின் மூலம் நல்ல தாள ஞானத்தை அடையலாம். மேலும் சில திருப்புகழ்ப் பாடல்களில் அமைந்துள்ள கலப்புச் சந்தங்களைத் தனித்தனியே பிரித்து ஆராய்ந்தால், அப்பிரிவுகளே தனிப்பட்ட சந்தங்களாக விளங்குவதை அறியலாம். காலஞ் சென்ற வள்ளிமலை திருப்புகழ் சச்சிதானந்த சுவாமிகள் லலிதா, மற்றும் சங்கீர்ணஜாதி த்ருவதாளம் போன்ற பல அரிய தாளங்களில் திருப்புகழ்ப்பாடல்களைப்பாடிய பெருமையுடையவர். நம் இசையில் காணப்படும் பெயருள்ள எல்லாத் தாளங்களும் மற்றும் பெயரிடப்படாத பல புதியதாளங்களும் திருப்புகழ்ப்பாடல்களுக்குப் பொருந்துகின்றன. திருப்புகழின் பழைய இசை அமைப்புத் தற்போது நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. புதிதாக மெட்டமைத்தே பாடப்படுகின்றன.

தனித்துவரும் சொல்லே தொங்கலாகும். முதன்முதலாக இச்சிறப்பு அமைப்பைக் கையாண்டவர் அருணகிரிநாதரே.

பாடம்—3

பக்தி இசையில் காணப்படும் இசை உருவகங்கள்

1. திருப்புகழ்

திருப்புகழ் என்னும் தமிழ் இசை வடிவம் சுப்ரமண்யக் கடவுளைப் பற்றிய துதிப்பாடலாகும். திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் சுப்ரமண்யக் கடவுளின் சிறந்த பக்தரான அருணகிரிநாதரால் இயற்றப்பட்டவை. இவர் விஜயநகரத்தை ஆண்ட ப்ரௌட தேவ மஹாராஜாவின் காலத்தைச் சேர்ந்தவர் (கி பி 1450). சுமார் 19000 திருப்புகழ்ப் பாடல்களை அருணகிரிநாதர் இயற்றியதாகக் கூறப்படுகிறது. ஆனால் தற்போது நமக்குக் கிடைத்திருப்பவை சுமார் 1350 பாடல்களே. திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் பெரும் செறிவும் ஓசைநயமும், வியக்கக்கூடிய வேலைப்பாடுகளும், பிரஸ்தாரங்களும் ஒருங்கே அமைந்தவை. சந்தம்கொண்டு அமைந்த சந்தப்பா என்னும் வகையைச் சேர்ந்தவையே திருப்புகழ்ப் பாடல்களாகும். அருணகிரிநாதர் சந்தப்பாவலப் பெருமான் என்று சிறப்பித்து அழைக்கப்படுகிறார். சந்தம் என்னும் சொல் வடமொழிச் சொல்லாகியச் சந்தஸ் என்பதின் திரிபு.

பன்னிரண்டு அடிப்படைச் சந்தங்களான தத்த, தந்த, தய்ய போன்றவற்றின் பலவிதச் சேர்க்கைகளால் பலவிதமான சந்தக் கூட்டமைப்புகள் தோன்றுகின்றன. இவற்றிற்குச் சந்தக் குழிப்புகள் என்று பெயர். திருப்புகழ்ப் பாடல்களில் 1008 சந்தங்கள் காணப்படுகின்றன. இப்பாடல்கள் ஓசைநயத்தோடு அமைந்து கேட்க மிகவும் இனிமையாக உள்ளன.

சந்தத்தோடு தொங்கல் எனப்படும், மற்றொரு விசேஷமான அமைப்பும் திருப்புகழ்ப் பாடல்களில் அமைந்துள்ளது. திருப்புகழ் பாட்டின் ஒவ்வொரு பிழியின் அல்லது சாணத்தின் ஆழப்பில்

சந்தக்குழிப்பின் அமைப்பின்படி திருப்புகழ் பாடல்கள் அவற்றுக்குப் பொருத்தமான தாளங்களில் அமைத்துப்பாடப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டு முத்தைத்ருபத்தித்திருநகை என்ற திருப்புகழ்.

இதன் சந்தக்குழிப்பு பின்வருமாறு.

6	4	4
த த த த த	த த த	த ந த ந
6	4	4
த த த த த	த த த	த ந த ந
6	4	4
த த த த த	த த த	த ந த ந
த ந தா நா	(தொங்கல்)	

மேற்கூறிய திருப்புகழ்ப்பாடலில் வரும் சொற்கள் 6-4-4-6-4-4-6-4-4 என்ற அளவுப்படி அமைந்துள்ளன. இத்திருப்புகழ் திசுரத்ருபுட தாளத்தில் அதி சித்ரதம மார்கத்தில் (ஒரு தட்டுக்கு ஒரு சாஹித்ய அக்ஷரம் என்றபடி) பாடப்படுகிறது.

திருப்புகழ்ப் பாடல்களைப் பாடிப் பயிற்சி செய்வதின் மூலம் நல்ல தாள ஞானத்தை அடையலாம். மேலும் சில திருப்புகழ்ப் பாடல்களில் அமைந்துள்ள கலப்புச் சந்தங்களைத் தனித்தனியே பிரித்து ஆராய்ந்தால், அப்பிரிவுகளே தனிப்பட்ட சந்தங்களாக விளங்குவதை அறியலாம். காலஞ் சென்ற வள்ளிமலை திருப்புகழ் சச்சிதானந்த சுவாமிகள் லலிதா, மற்றும் சங்கீர்ணஜாதி த்ருவதாளம் போன்ற பல அரிய தாளங்களில் திருப்புகழ்ப்பாடல்களைப்பாடிய பெருமையுடையவர். நம் இசையில் காணப்படும் பெயருள்ள எல்லாத் தாளங்களும் மற்றும் பெயரிடப்படாத பல புதியதாளங்களும் திருப்புகழ்ப்பாடல்களுக்குப் பொருந்துகின்றன. திருப்புகழின் பழைய இசை அமைப்புத் தற்போது நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. புதிதாக மெட்டமைத்தே பாடப்படுகின்றன.

காஞ்சீபுரம் நாயனாபிள்ளை அவர்கள் முதன் முதலில் திருப் புகழ்ப் பாடல்களை இசையரங்குகளில் அறிமுகப்படுத்திய தோடு அன்றி அவற்றைப் பெரிதும் பரப்பவும் செய்தார்.

பெயர் பெற்ற திருப்புகழ்ப் பாடல்களில் சில— (தற்போது வழங்கும் இசை அமைப்பின்படி)

1. ஏறுமயிலேறி	—	மோஹனம்	—	கண்டசாவு
2. நாதவிந்து	—	குறிஞ்சி	—	ஆதி
3. கைத்தல நிறைகனி	—	நாட	—	ஆதி
4. பக்தியாலயான்	—	நவரோஜ்	—	ஆதி
5. துள்ளுமத	—	ஹம்ஸானந்தி	—	திச்ரமட்ய
6. கூர்வேல்பழித்த	—	மத்யமாவதி	—	ஆதி

(கண்டநடை)

2. தேவாரம்

சைவ நாயன்மார்களான திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், (அப்பர்) மற்றும் சுந்தரர், இம்மூவரும் தமிழில் பாடிய துதிப்பாடல் கள் தேவாரம் என வழங்கப்படுகின்றன. தேவாரம் என்ற சொல் லுக்கு இரு பொருள் கொள்ளலாம். தே+வாரம் என்றால் துதிப் பாடல் எனவும், தே+ஆரம் என்றால் இறைவனைப்பற்றிய துதிப் பாடலாகிய மாலை எனவும் இரு பொருள் கூறலாம்.

பண்டைத் தமிழ் இசையில் 'வாரம்' என்பது இலக்கியச் சுவை நிறைந்த, இசை அணியோடு பாடப்பட்ட தெய்வப்பாடல்களைக் குறித்தது. பாடல்களின் நான்கு வகையான தாளநடை பிரிவுகள் முதனடை, வாரம்; கூடை, திரள் எனப்பட்டன

சிலப்பதிகாரத்தில் வாரப்பாடல்களைப்பற்றிய குறிப்புகளைக் காண்கிறோம். தேவாரப் பதிகங்கள் கி.பி. 7, 8, 9ம் நூற் றாண்டுகளில் எழுந்தவை. இடையே வழக்கினின்றும் மறைந்த இப்பாடல்களை இராசராசசோழ மன்னரின் முயற்சியின் பேரில் மறுபடியும் திரட்டியவர் நம்பியாண்டார் நம்பி என்னும் சைவப் பெரியாராவார். தேவாரப் பதிகங்களை

முறைப்படி ஒதும் இசை வாணர்களாகிய ஓதுவார்களைச் சோழ அரசர்கள் எல்லா சிவத்தலங்களிலும் நியமித்திருந்தனர். இவ்வாறு தேவாரப்பண்ணிசை நாடெங்கிலும் பரவியது.

தேவாரப்பண்களைப்பொதுவாக இருபிரிவுகளாகப் பிரிப்பர் (பண்- பாடல்). அவை முறையே லயாங்கம் அல்லது பண்ணாங்கம், மற்றும் சுத்தாங்கம் என்பவையாகும். அப்பருடைய திருக்குறுந்தொகை போன்ற தாளத்தோடு பாடப்படும் தேவாரப் பதிகங்கள் லயாங்கம் அல்லது பண்ணாங்கம் என்னும் பிரிவைச் சேர்ந்தவை. அப்பருடைய திருத்தாண்டகம் போன்ற தாளமின்றி பாடப்படும் பதிகங்கள் சுத்தாங்கம் என்னும் பிரிவைச் சேர்ந்தவை.

பொதுவாகத் தேவாரப் பதிகங்களில் நான்கு அடிகளே காணப்படும். பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் போன்ற அங்கங்கள் இங்குக் காணப்படுவதில்லை பெரும்பாலும் முதல் இரண்டு அடிகளுக்கான வர்ணமெட்டே அடுத்த இரண்டு அடிகளுக்கான வர்ணமெட்டாகத் திரும்பவும் பாடப்படுகிறது. இயற்றியவரின் பெயர் பதிகத்தின் இறுதியில் காணப்படுகிறது. சித்ரகவி, யமகம், யதி போன்ற இலக்கியச் சிறப்புகள் தேவாரங்களில் காணப்படு கின்றன. எடுத்துக்காட்டாக 'உற்றுமை சேர்வது' என்னும் பதிகத்தில் மெய்யினையே என்னும் சொல் இருமுறை லெவ்வேறு பொருட்களில் அமைந்துள்ளது. இவ்வாறு வருவதை யமகம் என்று அழைப்பர்.

தேவாரப் பண்ணிசை ஆராய்ச்சியின் மூலம் முன்பு பாடப்பட்ட பண்கள் அல்லது ராகங்களைப் பற்றிய விவரங்கள் அறியப் பட்டுள்ளன.

ஒரு சில மேற்கோள்கள்

தக்கேசிப்பண் (ராகம்) காம்போஜி ராகத்தைக் குறிக்கும் இவ்வாறே

சாதாரிப்பண் பந்துவராளி ராகத்தைக் குறிக்கும்.

பிரசித்தமான தேவாரப் பதிகங்களில்கில

1- தோடுடைய — பண் நட்பாடை (நாடராகம்)
— திருஞானசம்பந்தர் இயற்றியது.

2- காதலாகி

பண் கௌசிகம் (பைரவிராகம்)

—திருஞானசம்பந்தர்.

3- தலையே நீ வணங்காய் — பண் சாதாரி (பந்துவராளிராகம்)
- அப்பர் இயற்றியது.

3 திவ்ய பிரபந்தம்

வைணவப் பெரியார்களாகிய பன்னிரண்டு ஆழ்வார்களினால் பாடப்பட்ட தமிழ்ப் பாசுரங்கள் திவ்ய பிரபந்தம் என்று அழைக்கப் படுகின்றன. இப்பாசுரங்களின் மொத்த எண்ணிக்கை சுமார் 4000 ஆகும். எனவே இவற்றின் தொகுப்பு நாலாயிர திவ்யப்ரபந்தம் என்று அழைக்கப்படுகிறது, நாலாயிர திவ்யபந்தம் கி.பி. 7, 8, 9, நூற்றாண்டுகளில் எழுந்தது. 9ம் நூற்றாண்டிற்குப்பிறகு சிறிது காலம் இப்பாசுரங்கள் வழக்கில் இல்லாமல் இருந்தன. பின்னர் நாதமுனி என்ற வைணவப் பெரியார் இவை அனைத்தையும் திரட்டி மறுபடியும் இவற்றைப் பரவச் செய்தார். இப்பாசுரங்களுக்கு இசை, அபிநயம் இரண்டும் அமைத்து ஸ்ரீரங்கம், ஆழ்வார்திருநகரி ஆகிய வைணவத்தலங்களில் அமைத்த பெருமாள்கோவில்களில் இவற்றை வெகுவாகப் பரப்பினார். இவ்வாறு திவ்ய பிரபந்தத்தைக் கோவில்களில் இசையோடும், அபிநயத்தோடும் பாடி ஆடிய வைணவ பக்தர்கள் அறையர்கள் என்று அழைக்கப்பட்டனர். காலப்போக்கில் இப்பிரபந்தங்களின் இசை வழக்கினின்றும் மறைந்துவிட்டது. ஸ்ரீரங்கம் ரங்கநாதர் கோவிலில் தற்போது திவ்யப்பிரபந்தம் தாளத்துடனும் அபிநயத்துடனும் தான் கையாளப்படுகிறது, இசைக் கப்படவில்லை. எல்லா வைணவக் கோவில்களிலும் திவ்ய பிரபந்தம் இசையின்றிதான் கூறப்படுகிறது.

நாலாயிர திவ்யப்பிரபந்தம் நான்கு பிரிவுகளைக் கொண்டது. இவற்றில் மூன்றாம் பிரிவினுள்ள எல்லா பாசுரங்களும் இயற்பா என்று அழைக்கப்படுகின்றன. அதாவது இப்பாசுரங்களைமட்டும் வெறுமே ஓதுதல் வேண்டும். இதனின்றும் இப்பாசுரங்கள் இசையோடு ஓதப்பட்டன என்று அறியவருகிறது.

முதல் பிரிவினுள்ள 1000 பாசுரங்கள் முதலாயிரம் என அழைக்கப்படுகின்றன. இப்பிரிவில் இடம் பெறும் ஆழ்வார்களுடைய பாசுரங்கள் பின் வருமாறு.

பெரியாழ்வார் — திருப்பல்லாண்டு

—பெரியாழ்வார் திருமொழி

ஆண்டாள் — திருப்பாவை

—நாச்சியார் திருமொழி

குலசேகர ஆழ்வார் — பெருமாள் திருமொழி

திருமழிசைபிரான் — திருச்சந்தவிருத்தம்

தொண்டரடிப்பொடி — திருமலைதிருப்பள்ளியெழுச்சி

திருப்பாணாழ்வார் — அமலனாதிபிரான்

மதுரகவி — கண்ணிருண் சிறுத்தாம்பு

இரண்டாம் ஆயிரம் எழுந்த அழைக்கப்படும் இரண்டாம் பிரிவு காணப்படும் பாசுரங்கள் இவருமாறு.

திருமங்கைஆழ்வார் — பெரியதிருமொழி

—திருக்குறுத்தாண்டகம்

—திருநெடுந்தாண்டகம்

மூன்றாம் ஆயிரம் அல்லு இயற்பா

பொய்கை ஆழ்வார் — முதல் திருவந்தாதி

பூதத்தாழ்வார் — இரண்டாம் திருவந்தாதி

பேயாழ்வார் — மூன்றாம் திருவந்தாதி

திருமழிசைபிரான் — நான்காம் திருவந்தாதி

நம்மாழ்வார் — திரு விருத்தம்

திருவாசிரியம்

பெரிய திருவந்தாதி

திருமங்கை ஆழ்வார் — திருவெழு கூற்றிருக்கை

சிறிய திருமடல்

பெரிய திருமடல்

நான்காம் ஆயிரம் பின்வருமாறு :-

நம்மாழ்வார் — திருவாய்மொழி

திருமங்கை ஆழ்வார் — திருவெழு கூற்றிருக்கை

4. திருப்பாவை

ஆண்டாள் என்ற வைணவ பக்தையினால் மார்கழி மாதத்தில் பாடப்பட்ட முப்பது தமிழ்ப்பாசுரங்கள் திருப்பாவை என அழைக்கப்படுகின்றன. கோதை மற்றும் நாச்சியார் என்று அழைக்கப்பட்ட ஆண்டாள் கி. பி. 9ம் நூற்றாண்டின் இடையில் வாழ்ந்தவர். இவர் விஷ்ணுசித்தர் என்று அழைக்கப்பட்ட பெரியாழ்வாரின் வளர்ப்புப்பெண், ஸ்ரீ கிருஷ்ண பகவானிடத்தில் ப்ரேமையுடன் கூடிய உறுதியான பக்தி பூண்டு கிருஷ்ண பகவானை விமரிசையாக மணப்பதையே தனது ஒரேகுறிக்கோளாகக் கொண்டு விளங்கினார். இதற்காக வேண்டி காத்யாயனி விரதம் எனப்படும் பாவை நோன்பினை நோற்றார், பாகவதத்தில், கண்ணபிரானை அடைய கோபிகைகள் இவ்விரதத்தை யமுனா நதிக்கரையில் நோற்றனர் என்று கூறப்படுகின்றது. அவ்வாறே ஆண்டாளும் தனது தோழிகளுடன் மார்கழிமாதம் முப்பது நாட்களும் இவ்விரதத்தைக் கடைபிடித்து ஒவ்வொரு நாளும் ஒவ்வொரு பாசுரத்தை இயற்றினார். இவ்வாறு பாவை நோன்பு தொடர்பு கொண்டு எழுந்த பாடல்கள் திருப்பாவை எனப்பட்டன. ஒவ்வொரு திருப்பாவையிலும் எட்டு வரிகள் உள்ளன. இப்பாடல்களில் பெண்களுடைய குழு ஒன்று அதிகாலையில் எழுந்திருந்து, தம் மற்ற தோழியரையும் ஒவ்வொருவராக வீடு தேடிச் சென்று எழுப்பி அழைத்துக் கொண்டு ஆற்றங்கரையில் நீராடி நோன்பு நோற்பதும் விவரிக்கப்படுகிறது. நாயக நாயகி பாவம் திருப்பாவையில் இலக்கிய நயம் மிளிர்க் காணப்படுகிறது மேலும் ஆழ்ந்த உள்தத்துவங்களும் இதில் அடங்கியுள்ளன.

அரியக்குடி ராமானுஜ ஐயங்கார், எம்.எல். வசந்த குமாரி போன்ற புகழ்மிக்க இசைக் கலைஞர்கள் திருப்பாவைப்பாடல்களுக்கு மெட்டமைத்துப் பாடியுள்ளனர். இவை இசைத் தட்டுக்களாகவும் வெளிவந்துள்ளன.

சில திருப்பாவைப்பாடல்கள் பின் வருமாறு:-

1. மார்கழித் திங்கள் — நாட-ஆதி
2. மாலே மணி வண்ணா — குந்தலவராளி-ஆதி
3. ஒருத்திமகனாய் — பெஹாக்-ஆதி
4. மாயனை — ஸ்ரீராகம்-ஆதி
5. வங்கக் கல் — காரி-ஆதி

5 திவ்ய நாம கீர்த்தம்

கீர்த்தனத்தின் இரண்டு பிரிவுகள் திவ்ய நாமக் கீர்த்தனமும், உத்ஸவ சம்பிரதாயக் கீர்த்தனமுமாகும். இவ்விருவகைக் கீர்த்தனங்களும் தென்னிந்திய பூனையில் தவறாது பாடப்படும், கர்நாடக இசைமுறையில் அமைந்த பக்திப்பாடல்களாகும். இவை பொதுவாகத் தெலுங்கிலும், மொழியிலும் அமைந்துள்ளன. இவற்றின் இசைச் சிறப்பு காரணமாக இவை கச்சேரிகளிலும் பாடப்படுகின்றன. இறைவனின் நாமங்களின் மகிமையைச் சிறப்பித்துக் கூறும் எளிய இசை அடங்கிய பாடல்களே திவ்ய நாம கீர்த்தனைகளாகும். பஜனையின்போதும், மற்றும் விசேஷ தினங்களிலும், இறைவனுக்குரிய வழிபாட்டுச் சடங்குகளை விவரிக்கும் பாடல்கள் உத்ஸவ சம்பிரதாயக் கீர்த்தனைகளாகும்.

எடுத்துக்காட்டுகள் :-

திவ்யநாமக்கீர்த்தனை	—	ஸ்ரீராம ஜயராம-யதுகுல
		காம்போஜி-ஜம்ப-த்யாகராஜர்
உத்ஸவசம்பிரதாயகீர்த்தனை	—	சீதாகல்யாண வைபோகமே
	—	குறிஞ்சி-ஜம்ப-த்யாகராஜர்

வழிபாட்டு இசைப்பாடல்களில் திவ்ய நாமக் கீர்த்தனைகளுக்கு முக்கியமானதோர் இடம் உண்டு. பல புகழ் வாய்ந்த வாக்கேய காரர்கள் திவ்யநாமக் கீர்த்தனைகளும் நிறையப் பாடியுள்ளனர். உ.ம். மார்கதேசி சேஷையங்கார், சதாசிவ ப்ரம்மேந்திரர், விஜய கோபாலர், அய்யாவழி, பத்ராசலம் ராமதாஸர், த்யாகராஜர் போன்ற வாக்கேயகாரர்கள் பல திவ்யநாமக்கீர்த்தனைகளை இயற்றியுள்ளனர்.

திவ்யநாமக் கீர்த்தனைகள் எளிய இசை அமைப்பைக் கொண்டவை. இவற்றில் நிறை சரணங்கள் காணப்படுகின்றன. சில சமயங்களில் பல்லவியில் இசையிலேயே சரணங்களும் பாடப்படுகின்றன. இத்தகைய திவ்யநாமக்கீர்த்தனைகள் ஏகதாது திவ்ய நாமக்கீர்த்தனைகள் அழைக்கப்படுகின்றன. சரணங்களுக்கு

வேறு இசை அமைந்த திவ்ய நாமக்கீர்த்தனைகள் த்விதாது திவ்ய நாமக் கீர்த்தனைகள் என அழைக்கப்படுகின்றன.

ஏகதாது திவ்யநாமக்கீர்த்தனைகள் சில எடுத்துக்காட்டுகள்

1. வினயமு — செளராஷ்ட்ரம் — சாபு-த்யாகராஜர்
2. ராமராம — ஹுசேனி — ரூபகம் Do
3. பரிபால — ரீதிகௌள — ரூபகம் Do
4. ராமராம நீ } ஆனந்த பைரவி-ஆதி Do
வாரமு }

த்விதாதுதிவ்ய நாமக்கீர்த்தனைகள் - சில

எடுத்துக்காட்டுகள்

1. ராம ஜோகி-கமாஸ்-ஆதி-பத்ராசலம் ராமதாஸர்
2. ராமபத்ரராரா-ஆனந்தபைரவி-ஆதி-பத்ராசல ராமதாசர்
3. தவதாஸோஹம்-புன்னாகவராளி-ஆதி-தியாகராஜர்
4. ராமநாமம்பஜரே-மத்யமாஸ்தி-ஆதி-தியாகராஜர்

பாடம்-4

பரத நாட்டியத்தில்

கையாளப்படும்

இசை உருவகைகள்

தற்போது பரத நாட்டியத்தில் கையாளப்படும் நாட்டிய இசை வடிவங்கள் தஞ்சை நால்வரான பொன்னையா, சின்னையா, சிவா னந்தம், வடிவேல் ஆகிய நட்டுவனார்ப் பெருமக்களால் வழிவகுக்கப் பட்டவை. இவர்கள் கி.பி. 18-ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர்கள்; தஞ்சை, திருவாங்கூர், மைசூர் அரசவை இசைக் கலைஞர்களாகவும் நட்டுவனார்களாகவும் திகழ்ந்தனர்,

பரதநாட்டியத்தில் வழங்கப்பெறும் நாட்டிய இசை வடிவங்கள் கீழ் வருமாறு:

அலாரிப்பு:-பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சியில் முதலில் இடம் பெறுவது அலாரிப்பு, இதை இறைவணக்கத்திற்கொப்பாகக் கொள்ளலாம். அலாரிப்பு ஜதிச் சொற்கள் மட்டும் கொண்டது. மிருதங்கம், ஜாலரா இவற்றின் பின்னணியோடு அலாரிப்பு ஆடப்படுகிறது. ஜதிச்சொற் கள் இசையின்றிக் கூறப்படுகின்றன. அலாரிப்பில் சுத்த நிருத்தத்தைக் காணலாம். மேலும் முக்கியமான அடிப்படை அசைவுகளும், அடவு களும் கோவையாக இங்கு இடம் பெறுகின்றன. தாள அமைப்புகள் இங்கு எளிமையாகவே காணப்படும். நின்ற நிலையில் பரத நாட் டியக் கலைஞர் அர்த்தமண்டலி என்னும், பக்கவாட்டில் திரும்பியும் முழங்கால்கள் பக்கவாட்டில் வளைந்தும் அமைந்த தோற்றத்திற்கு மாறுகிறார். பிறகு மண்டலி என்று கூறப்படும் உட்கார்ந்த தோற்றத்திற்கு மாறுகிறார். அலாரிப்பு ஒரு சிறிய அடவு கோர்வையுடன் முடிகிறது. அலாரிப்பின் மூலம் நடன கச்சேரி மேளம் கட்டுகிறது.

ஜதிஸ்வரம்:-ஜதிஸ்வரம் இசையும் தாளமும் உடையது. இதில் சாஹித்யம் கிடையாது. ஸ்வரங்கள் மட்டுமே உள்ளன. அலா ரிப்பைப் போன்று ஜதிஸ்வரமும் சுத்த நிருத்தம் மட்டும் ஆடப்படும்

உருப்படியாகும். ஜதிஸ்வரம் என்ற பெயர் ஜதிக் கோர்வைகளை போன்றே ஸ்வரங்களும் அமைந்து வருவதால் ஏற்பட்டது. இதில் பொதுவாகப் பல்லவி சரணம் என்ற அங்கங்கள் காணப்படுகின்றன. பல்லவி அடிப்படைக் காலப்ரமாணத்தில் அமைந்திருக்கும் சரணத்தில் காலப்ரமாணம் துரிதப்படுகிறது. பல்லவி பலமுறை பாடப்பட்டு, அதற்குப் பலவிதமான அடிக் கோர்வைகள் ஆடப்படுகின்றன.

சப்தம்:- சப்தம் என்ற நாட்டிய இசைவடிவம் கடவுளைப்பற்றியோ, அல்லது அரசரைப் பற்றியோ துதியாக சாஹித்யத்துடன் அமைந்தது. சப்தத்திலிருந்தான் அபிநயம் பிடிப்பது துவங்குகிறது. இங்கு காணப்படும் அபிநயம் எளிமையாகவே காணப்படுகிறது.

வர்ணம்:- பரதநாட்டியத்தில் மிக முக்கியமான கட்டம் பதவர்ணமாகும், இது மிகக் கடினமான உருப்படியாகும். நாட்டியக் கலைஞர் தனது முழுத்திறமையையும் பதவர்ணத்தில்தான் வெளிப்படுத்தமுடியும். நிருத்தம், அபிநயம் இரண்டிலும் தனது நிறமையை வெளிப்படுத்தப் பெரும்வாய்ப்பு அளிப்பது பதவர்ணமே. பதவர்ணத்தில் பல்லவி, அனுபல்லவி, முக்தாயில்வரம் சரணம். மற்றும் சரணஸ்வரங்கள் ஆகிய அங்கங்கள் இடம் பெறுகின்றன. எல்லா ஸ்வரங்களுக்கும் சாஹித்யம் உள்ளது. பல்லவியிலேயே விரிவான தீர்மானங்கள் ஆடப்படுகின்றன. இந்தத் தீர்மானங்கள் மூன்று காலப்ரமாணங்களிலும் அமைந்துள்ளன. இந்தத் தீர்மானங்களின் ஜதிகள் நட்டு வனரால் கூறப்பட்டு, மிருதங்கத்திலும் வாசிக்கப்படுகின்றன. நட்டு வனார் அவருடைய ஜாலராவில் இந்தத் தீர்மானங்களை வாசித்துக் கொண்டே வாயால் கூறவும் செய்கிறார். நாட்டியக்கலைஞரும் தன் கால்சலங்கைகளில் இந்தத் தீர்மானங்களை வெளிப்படுத்துகிறார்.

பதவர்ணத்தில் அபிநயம் பலவாறு பிடிப்பதற்கு நாட்டியக் கலைஞருக்கு வாய்ப்பு அளிக்கப்படுகிறது. ஆனால் இந்த வாய்ப்பைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு முறையாக அபிநயம் பிடிக்க ஆழ்ந்த இலக்கிய அறிவு, மற்றும் அநுபவம் ஆகியவை மிகவும் அவசியம். பா.ந. நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் பெரும்பகுதி வர்ணத்திற்கே ஒதுக்கப்படுகிறது.

பதங்கள்

விரிவான பதவர்ணத்திற்குப் பிறகு ஒரு விரும்பத்தக்க மாறுதலாகப் பதங்கள் அமைகின்றன. பதங்கள் அபிநயத்துக்கேற்ற சாஹித்யம் அமைந்த பாடல்கள். இங்கு அபிநயம் பிடிக்க நிறைய வாய்ப்பு உள்ளது. பொதுவாகப் பதங்கள் சிறுங்கார மயமானவை. நடனக் கலைஞர் தன்னை நாயகியாகப்பாவித்துக் கொண்டு நாயகனை எதிர்பார்த்திருத்தல், பிரிவு மற்றும் இணைதல் போன்ற பல்வேறு நிலைகளை வெளிப்படுத்துகிறார். பதங்களுக்குப் பிறகு ஜாவளிகளும் அபிநயம் பிடித்து ஆடப்படுகின்றன.

தில்லானா

விறு விறுப்பான தில்லானாவுடன் நடன நிகழ்ச்சி பொதுவாக முடிவடைகிறது. ஜதிச் சொற்களடங்கிய வடிவமே தில்லானாவாகும். தில்லானாவை ஆடும் போது ஆடுபவருக்கும் பார்ப்பவர்க்கும் நல்ல உற்சாகம் ஏற்படுகிறது. இங்கு நுணுக்கமான அடவுகோர்வைகள் காணப்படுகின்றன. முக்கியமான எல்லா விதமான கேர்வைகளும் இதில் இடம் பெறுகின்றன. ஆட ஆட தில்லானா மேன்மேலும் விறு விறுப்பாகிறது.

பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சி பொதுவாக ச்லோகத்துடன் நிறைவடைகிறது.

இராக லக்ஷணங்கள்

1. தோடி

தோடி ராகம் 8வது மேளகாத்தாவாகும். இது இரண்டாம் சக்கரத்தில் (நேத்ர) இரண்டாவது ராகமாக (ஸ்ரீ) அமைகிறது. ஹனும தோடி என்று அழைக்கப்படுகிறது. இந்ன் ஆரோஹண அவரோஹணங்கள்.

ஸ ரி க ம ப த நி ஸ்
ஸ் நி த ப ம க ரி ஸ

ஷட்ஜம், பஞ்சமம் இவற்றோடு சுத்தரிஷபம் ஸாதாரண காந்தாரம், சுத்தமத்யமம், சுத்ததைவதம், கைசிகி நிஷாதம் ஆகிய ஸ்வரங்கள் இந்தராகத்தில் இடம் பெறுகின்றன. இது ஓர் பிரசித்திபெற்ற மேள ராகமாகும். பிரசித்தராகங்களான சன்யாசி, ஆஹிரி, அஸாவேரி, புன்னாகவராளி போன்றவை தோடி மேளத்தின் ஜன்யங்கள். மத்யமனத்தைத் தவிர ஏனைய எல்லா ஸ்வரங்களிலும் கமகத்தோடு பாடப்படுகின்றன. நுட்பமான ஸ்வர அசைவுகளும் பிடிகளும் இந்த ராகத்தில் காணப்படுகின்றன. அதிலும் குறிப்பாக காந்தார தைவத ஸ்வரங்களை இசைக்கும் போது இவற்றை நன்கு கேட்கலாம். காந்தாரம், மத்யமம், தைவதம் நிஷாதம் ஆகியவை இராகத்தின் சாயையை உணர்த்தும் ஸ்வரங்களாகும். மத்யமம், பஞ்சமம், ஆகிய ஸ்வரங்களில் நின்று ஆலாபணை செய்ய வேண்டும். ரிஷபத்தைத் தவிர்த்து மற்ற எல்லா ஸ்வரங்களும் நியாஸ ஸ்வரங்களாகும். க க ம ம த த, ம ம த த நி நி போன்ற ஜண்டஸ்வரங்களும் நிக்ரி நிரிநி தநித, கம, கத, கநிதம போன்ற தாட்டு ஸ்வர பிரயோகங்களும் நிரிநிதம கமகத க்ரிநி போன்ற ஷட்ஜ பஞ்சம வர்ஜபிரயோகங்களும் இந்த ராகத்தில் சிறப்பாகக் கையாளப்படுகிறது. ஸ்நித என்ற பிரயோகத்தோடு, ஸ்தா, ரிஸ்தா ஆகிய பிரயோகங்களும் வழக்கில் உள்ளன. விரிவான ஆலாபனைக்கு எற்ற முகன்மையான இராகங்களில் தோடியும் ஒன்று

தம், வர்ணம், க்ருதி, பதம், ஜாவளி போன்ற பலதரப்பட்ட உருப்படி வகைகள் இந்த இராகத்தில் இயற்றப்பட்டுள்ளன. உருப்படிகள் ஸ, க, ம ப, த, நி ஆகிய ஸ்வரங்களில் ஆரம்பிக்கின்றன. இந்த ராகம் ஓர் மூர்ச்சனகாரக மேள ராகமாகும். இதன் ரிஷப, காந்தார, மத்யம, தைவத, நிஷாதங்களை ஷட்ஜமாக அமைத்தால் முறையே கல்யாணி, ஹரிகாம்போஜி, நடபைரவி, சங்கராபரணம், கரஹரப்ரியா போன்ற மேளங்கள் பிறக்கின்றன.

இந்த ராகத்தில் ஒருசில சஞ்சாரங்கள்

நிதா கரிகா மகரிஸ—நிஸ்தா — தகரிகா கமபா தநிதபமா மபதபா, த பமகா, ம நிததா தநிஸ்ரிநிஸ் ஸா நிகரி நிநி காரி ஸ்தா, நிஸ்ரிநிஸா, பதநிததா, கமகத்கநிதம, தமகம கரிஸதா நிஸ்ரிநிஸா.

சில முக்கிய உருப்படிகள்

1. வர்ணம் - ஏராநாபை - ஆதி-கொத்தவாசல் வெங்கடராமய்யா
D0 - கனகாங்கி - அட-பல்லிகோபாலய்யர்
ஸ்வரஜதி - ராவேஹிமகிரி - ஆதி - ச்யாமா சாஸ்திரி
2. க்ருதி - கொலுவமரேகதா - ஆதி - ஸ்ரீத்யாகராஜர்
D0 - ஏமிஜேஸிதே - மிச்சரசாபு - D0

கமலாம்பா } கமலாம்பிகே - திச்சரஏகம் - முத்துஸ்வாமி
நவாவரண } திஷிதர்

க்ருதி நின்னே நம்மினானு—மிச்சரசாபு—ச்யாமாசாஸ்திரி
Do நணிகைவளர்—கண்டசாபு—பாபநாம் சிவன்
Do தாயே யசோதா—ஆதி—ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர்

2. கானடா

கானடா 22ம் மேளமான கரஹரப்ரியாவின் ஜன்யராகம். இதன் ஆரோஹண அவரோஹணம் பின் வருமாறு.

ஸ ரிகமதநிஸ்
ஸ்நி த ப ம க ரி ஸ

ஷட்ஜம், பஞ்சமத்துடன் சதுசுருதி ரிஷபம், ஸாதாரண காந்தாரம், சுத்தமத்யமம், சதுசுருதி தைவதம், கைசிகிநிஷாதம், ஆகிய ஸ்வரங்கள் ராகத்தில் இடம் பெறுகின்றன. ஷாடவ வக்ர ராகம். அவரோ ஹணத்தில் "க" வக்ரஸ்வரம். "ம" வக்ராந்திய ஸ்வரம். அவரோ ஹணத்தில் பஞ்சமமும், அவரோ ஹணத்தில் தைவதமும் வர்ஜம் இருப்பினும் இந்த ராகத்திலுள்ள 'நெரநம்மிதி' என்ற அடதாள வர்ணத்தில் ரிகம்பா என்ற பிரயோகமும், பொதுவாகவே நிதபம்பகா ஸ்தபம என்ற பிரயோகங்களும், நடைமுறையில் காணப்படுகின்றன இதையொட்டி ஸ்நிஸ்தாபம பகாமரிஸ என்றும்சிலர் அவரோ ஹணத் தைப்பாடுகின்றார்கள். பொதுவாக உபாங்க ராகமாகவே இருந்தாலும், காலப்போக்கில் காகலி நிஷாதம் அன்னிய ஸ்வரமாக வழக்கில் வந்து விட்டது. க, த, நி ஆகியவை இந்த ராகத்தில் ஜீவஸ்வரங்கள். ரிஷபமும், காந்தாரமும், தைவதமும் தீர்மஸ்வரங்கள் ஆனால் காந்தாரத்தை மத்யம ஸ்வரத்தோடு இணைந்த கமக ஸ்வரமாகவும், ரிஷபத்தையும், தைவத்தையும் கமகம் இன்றி சாதாரணமாகவும் பாட வேண்டும். ரிஷபத்தில், தைவத்திலும் நின்று ஆலாபனை செய்ய வேண்டும்.

ஸரிபகா, மதநிபா, நிஸ்பா போன்றவை விசேஷ சஞ்சாரங்கள் நிஸ்ரி,க்ரி ஸ்நிபா, மபதாநித பமக, போன்றவை ஸம்வாதி பிரயோகங்கள்.

கமமததநிநிஸ-போன்ற358 ஆஹத கமக பிரயோகங்க இந்த, ராகத்தைச்சிறப்பிக்கின்றன. மூன்று ஸ்தாயிகளிலும் ஸஞ்சாரங்கள் உண்டு. ஓரளவே ஆலாபனை செய்யக் கூடிய ராகம். ஸரிமபநிப கா என்ற பிரயோகமும் அடிக்கடி பாடப்படுகிறது. உருப்படிகள் ரி, ப, நி, ஆகிய ஸ்வரங்களில் துவங்குகின்றன.

ஸஞ்சாரங்கள்

ரிப்கா கமரிஸா — நி த நி த — நிஸ ரீரி ஸரிகாமரிஸ...

நிஸபா — நிஸரிபகா — மதநிபகா — மதநிஸாநிபகா — கமதாத

பதநிதி — தநிஸாஸ் — நிநிஸ்பா — நிஸரி ரிஸ் ரிப்கா

பரிஸா — நிநிஸரி ஸ்தபம — கமமததநி நிஸ் — நிநிஸரி

நிஸ்பா — நிததபம கா மரிஸ — ஸதநிதநிஸ நிர்ஸ

உருப்படிகள்

1. வர்ணம் — நின்னேகோரி — ஆதி — திருவொற்றியூர் தியாகையார்
- வர்ணம் — நெரநம்மிதி — அட — ராமநாதபுரம் ஸ்ரீநிவாஸ ஜயங்கார்
2. க்ருதி — ஸுகிளவரோ — ஆதி — த்யாகராஜர்
- க்ருதி — ஸ்ரீ நாரத — ரூபகம் — த்யாகராஜர்
- க்ருதி — கமலாம்பநா — ஆதி — கருர்தகஷிணா முர்த்தி ஸாஸ்திர
3. ஜாவளி — வானி பொந்து — ரூபகம் — தர்மபுரி சுப்பராய

3. ஸஹானா

ஸஹானா 28 ம் மேளமாகிய ஹரிகாம்போஜியின் ஜன்யம் இதன் ஆரோஹணம், அவரோ ஹணம்

ஸரிகம்பமதாநிஸ்

ஸ்நீதபம காம ரீ கரிஸ

ஷட்ஜ, பஞ்சமத்தோடு சதுசுருதி ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்தமத்யமம். சதுசுருதிதைவதம், காகலி நிஷாதம் ஆகிய ஸ்வரங்கள் இந்த ராகத்தில் இடம் பெறுகின்றன, வக்ரஸம்பூர்ண ராகம்.

ஆரோஹணத்தில் "ப" வக்ரஸ்வரம் "ம" வக்ராந்திய ஸ்வரம். அவரோ ஹணத்தில் "க" ('முதலாம்') ரி வக்ரஸ்வரங்கள் (இரண்டாம்) 'ம' (இரண்டாம்) 'ச' வக்ரரந்திய ஸ்வரங்கள். ரிஷப தைவதம், நிஷாதம் முதலியவை ஜீவ ஸ்வரங்கள் ரிஷபத்திலும் தைவத்திலும் நின்று ராக ஆலாபனை செய்யவேண்டும். பல இடங்களில் காந்தாரம், மத்யமத்தை ஒட்டி சற்றுக்கூடுதலான ஸ்வரம்

என்பதில் பாடப்படுகிறது. அதே சமயம் நிகரிஸ என்பதில் சற்றுக் குறைவாக ஒலிக்கிறது. பரி, நிஸ பா போன்ற ஜாருக்கள் இந்த ராகத்துக்கு உரிய சிறப்பு. ஸ்தபம மற்றும் நிகமபதநிஸ்ரி நிதபம என்று மத்யமகாலத்தில் பாடுவதும் விசேஷ சஞ்சாரங்கள், பதாப மா மபாம கா ரீகரி காமக மாபம மற்றும் ரீகம காமப மாபத பாதநி போன்ற மத்யம கால த்ரிகால ஸ்வர வரிசைகள் இந்த ராகத் திற்கு அழகூட்டுகின்றன. த்ரிஸ்தாயிராகம். முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் சம்பிரதாயத்தில் சஹானா 22 ம் மேளமான கரஹரப்ரியாவின் ஜன்யமாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

உருப்படிகள் ஸ, ரி, ப, நி ஆகிய ஸ்வரங்களில் துவங்குகின்றன.

சஞ்சாரங்கள்



ரி ரீ நிகரி - நிகமபா மா கா கமரீ - நிககரிஸ
நிஸ்தா நீதபமதா - நிஸ்ரீரி - கரிபமபா ரீ -
நிகமபாம தாதா - மதநீ நிஸ்தா நீதபா மதநிஸ்ரிஸ் -
நிஸ்தா - நிஸ்ரீரி ரிக்ம்பம்காம் ரீகரிஸ் நிஸ்ரிக் - நீ

ஸ்ரிநீ நிஸ்தா-ம த நி ஸ ரி க் ரி ஸ நீ நிஸ்தா - நீதபரி - ரீரீ
நிகமபதநிஸ்ரி நீதபம மா பதாப மா மபாமகா கமாரி
நிககரிஸ நீ த ப ம த நீ ரிஸநிஸா

உருப்படிகள்

1. லக்ஷணகீதம் — கம்ஸாஸூர — மடய — பைடால குருமூர்த்தி
சாஸ்திரி
2. வர்ணம் — கருணிம்ப — ஆதி — வீணைகுப்பய்யர்
3. க்ருதி — ஏமாநதி } — ரூபகம் — த்பாராஜர்
சேவோ }
4. Do — ரகுபதே — Do — Do

Do கிரிபை — ஆதி — Do

4. ப்ரஹலாத } — வந்தனமு — Do — Do
பக்திவிஜயம் }

கமலாம்பா } — ஸ்ரீகமலாம் } — த்ரிபுட — முத்துஸ்வாமி
நவாவரண } — பிகாயம் } தீட்சிதர்
கீர்த்தனை }

5. பதம் — மேரகாது Do — கேஷத்ரக்குர்

4. அடாண

தீரசங்கராபரணத்தின் ஜன்யம் 'ஆரோஹணம் - அவரோ
ஹணம்' பின்வருமாறு.

ஸரிமபநிஸ்

ஸ்நிதாபமப காரிஸ (ஸாதாரண காந்தாரம்)

ஷட்ஜ, பஞ்சமத்தோடு, சதுச்குதி ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்த மத்யமம், சதுச்குதி தைவதம், காகலி நிஷாதம். ஆகிய ஸ்வகீயஸவ ரங்களும், ஸாதாரண காந்தாரம், கைசிகி நிஷாதம் ஆகிய அன்யஸ் வரங்களும் இந்த ராகத்தில் அமைந்துள்ளன. த்வி அன்யஸ்வர பாஷாங்க ராகம் பதநிஸ் — பதபஸ் — ஸ்தபம — ரிம்ரிஸ் போன்ற பிரயோகங்களும் வெகுவாக இந்த ராகத்தில் காணப்படுவதால் இதனை ஆரோஹண அவரோஹணங்களுக்குள் வரையறுக்க முடியாத ஒரு ராகமாகவே கருத வேண்டும். அந்தரகாந்தாரம் தாரஸ் தாயில் மட்டுமே நிஸ்கம்ரிஸ் என்ற இடத்தில் வருகிறது. ஸாதாரண காந்தாரமே நிறைய இடங்களில் வருகிறது. கைசிகி நிஷாதமும் வெகுவாகப் பிரயோகங்களில் காணப்படுகிறது. மேலும் கமகத் தோடு கூடிய தீர்க்க ஸ்வரமாகவும் ஸாதாரண காந்தாரம் அமைந் துள்ளது. பஸ்தா, பரிஸ்தா, மபரி, மபரி ஸ்நிப ஆகியவை விசேஷ ஸஞ்சாரங்கள் க த, நி ஆகியவை ஜீவஸ்வரங்கள். ரி, ப நின்று ஆலாபனை செய்யக் கூடிய ஸ்வரங்கள் தாரஸ்தாயியில் தான் ஆலாபனை அதிகம் செய்யப்படுகிறது. உருப்படிகள் ரி, ஸ, ப ஆகிய ஸ்வரங்களில் துவங்குகின்றன.

சஞ்சாரங்கள்

இ

ப பாகா ப மா - த நீ பா — ம ப ரி ஸ் நி ஸ் தா தா
 ப த நி ஸ் ரி ம் ரி ஸா நி ரீ ஸநிபா — தபஸ்திரிஸ் கம்ரிஸ்
 நி ஸ தா — ஸ தா ப ம ப காரிஸ நிஸரிம ரிமபநி மபநிஸ்
 ரி ம் ரி ஸா ரி ஸ நி ப தாநித பாதப மக மபாத நீப
 மப காரிஸ

உருப்படிகள்

1. க்ருதி— இலலோப்ரணதார்த்தி — ஆதி — த்யாகராஜர்
 Do. நாரதகான லோல — ருபகம் — Do.
 Do. ஏபாபமு — மிச்ரசாபு Do.
 Do. ஏலந்தயராது — ஆதி — Do
 நவக்ரஹ ப்ருஹஸ்பதே, — த்ரிபுட — முத்துஸ்
 கீர்த்தனை வாமி தீட்சிதர்

க்ருதி பரமபாவனி — ஆதி — அண்ணா
 சாமி சாஸ்திரி

2. பதம் — வலபுதாள — மிச்ரசாபு— ஸ்வாதிதிரு
 நாள்

5. பிலஹரி

பிலஹரி 29ம் மேளமான திர சங்கரா பரணத்தின் ஜன்யராகம்
 இதன் ஆரோஹணமும். அவரோஹணமும் பின் வருமாறு.

ஸரிகபதஸ்
 ஸ்நிதபமகரிஸ

ஷட்ச பஞ்சமத்தோடு சதுக்ருதிரிஷபம், அந்தரகாந்தாரம்,
 சுத்தமத்யம், சதுக்ருதி தைவதம், காகலிநிஷாதம் முதலிய ஸ்வகீ
 யஸ்வரங்களும், கைசிகி நிஷாதம் அன்யஸ்வரமாகவும் இந்த
 ராகத்தில் அமைந்துள்ளன. ஒளடவ சம்பூர்ணராகம். ஆரோஹ
 ணத்தில் ம, நி வர்ஜம். ஏகான்ய ஸ்வரபாஷாங்கராகம். கைசிகி
 நிஷாதம் பதநிபதப — பதநிபா, போன்ற பிரயோகங்களில்
 வருகிறது. பஞ்சமத்திலும், தாரஸ்தாயி காந்தாரத்திலும் நின்று
 ஆலாபனை செய்ய வேண்டும். ப, ந்யாஸ ஸ்வரங்கள் ரிகஸ்,

ஸ்நிபா, ரிகதப போன்றவை. விஷே சஞ்சாரங்கள், உருப்படிகள்
 ஸ, க, ப என்ற ஸ்வரங்களில் துவங்குகின்றன.

ஸஞ்சாரம்

கபமக ரிஸநித — ஸரிகபா — கதபா மகரிகரீ கபதா
 தபமகரீ — ரிகபதபா மகரிகஸ — ரிகபதபா மகரீ —
 கபதஸா ஸநிநிததாஸா — தரிஸாநிதபதா — தஸரி —
 ஸரிக்ப் மக்ரிஸநித தகரீஸநிதரிஸா நிதபதபா மகரீ — பமகரிஸா
 ஸ்நிநிததாஸா

உருப்படிகள்

1. ஜதிஸ்வரம் — ஸாரிகாபா — ஆதி.
 2. வர்ணம் — இந்தசௌக — ஆதி வீணைகுப்பயர்
 3. க்ருதி — நாஜீவாதார — த்யாகராஜர்.
 க்ருதி — தொரகுனா — " "
 " " கனு கொண்டினி— " "
 " " தொலிஜன்ம — க. சாபு "
 " " காமாகுதி — ஆதி முத்துஸ்வாமி
 தீக்ஷிதர்.

பாடம்-6

ராகலக்ஷணம்

1. ஸாவேரி

ஸாவேரி ராகம் 15ம் மேளமான மாயாமாளவகௌளத்தின் ஜன்யம் இதன் ஆரோஹணம் அவரோஹணம் பின் வருமாறு.

ஸ ரி ம ப த ஸ்
ஸ் நி த ப ம க ரி ஸ

ஷட்ஜ, பஞ்சமத்தோடு சுத்தரிஷபம், அந்தரகாந்தாரம், சுத்த மத்யமம், சுத்ததைவதம், காகலிநிஷாதம் ஆகிய ஸ்வரங்கள் இடம் பெறுகின்றன. ஓடவஸம்பூர்ணராகம் ரி, ம, த, நி, ராகசாயா ஸ்வரங்கள் பஞ்சமத்தில் நின்று ஆலாபனை செய்ய வேண்டும். ப, த, நியாஸஸ்வரங்கள் ஸரிகஸரீ பதநிததா, நிதமகரி தநிமதஸா போன்றவை விசேஷ சஞ்சாரங்கள் ஸரிமா — ரிமதா — மதரீ என்ற பிரயோகங்கள் ராகத்திற்கு அழகூட்டுகின்றன, ஸரிகஸரீ, பதநிபதா என்னும் பிரத்யேகங்களில் அந்தரகாந்தாரமும் காகலி நிஷாதமும் ஸ்வரஸ்தானத்தை விட சற்றுக்குறைவாக ஒலிக்கின்றன. 18-ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த மேளாதிகாரலக்ஷணம் என்னும் நூலில் இந்த ஸ்வரங்கள் முறையே ப்ரதி அந்தரகாந்தாரம், ப்ரதி காகலி நிஷாதம் என்று சொல்லப்பட்டுள்ளன. மந்தரஸ்தாயி தைவதத்திற்குக் குகீழே பொதுவாக ஸஞ்சாரங்கள் இல்லை. ரிஷபம், தைவதம் இரண்டும் கம்பிதஸ்வரங்கள். இவையும் ஸ்வரஸ்தானத்திலிருந்து சிறிது குறைந்தே ஒலிக்கின்றன. உருப்படிகள் ஸ, ரி, ப என்ற ஸ்வரங்களில் ஆரம்பிக்கின்றன. ஓரளவு விரிவாக இந்த ராகத்தை ஆலாபனை செய்யலாம். நுட்பமான கமகங்கள் நிறைந்த ராகம்.

சஞ்சாரம்

ஸ ரி க ஸ ரீ — ரிகரிஸநி த தா — ரீ ரீ — ம ப த ம க ரி ரீ

ஸ ரி ம ப ப — ப ம தா தா த் ம க ரி ம ப த நி தா — ம த ஸா
நி த தா — ரி ஸ ரீ ஸ ரி க் ஸ ரீ ரி — ப த நி ப தா — க் ரி ஸ நி த
ம த ரீ நி த ம — த ம க ரி ஸ தா — ஸ ரி மா-ரி ம தா—
ம த ரீ — ஸ நி த ப ம க ரீ ஸ நி த ஸா

உருப்படிகள்

1. சீதம் — ஜனகஸுதா — ரூபகம்
2. வர்ணம் — ஸரஸூட — ஆதி — கொத்தவாசல்
வெங்கடராமய்யர்
3. க்ருதி — தரிதாபூலக — ஆதி — த்யாகராஜர்
Do — ராமபாண — ஆதி — த்யாகராஜர்
திவ்யநாம குலமுபலமு — ரூபகம் — த்யாகராஜர்.
கீர்த்தனை
- க்ருதி — ஸ்ரீராஜகோபால — ஆதி — முத்துஸ்வாமிதீட்சிதர்
Do — துருஸுகா — ஆதி — சயாமாசாஸ்திரி
4. பதம் — தெலியனார — ரூபகம் — வெங்கடகிரிவாரு
5. ஜாவளி — முட்டவத்துரா — ஆதி — சின்னையா

2. ரீதிகௌள

ரீதிகௌள தற்போது 22ம் மேளமான கரஹரப்ரியாவின் ஜன்யமாகக் கருதப்படுகிறது. முதலில் இந்தராகம் 20ம் மேளமான நடபைரவியின் ஜன்யமாக இருந்தது. இதன் ஆரோஹணமும் அவரோஹணமும் பின் வருமாறு.

ஸ க ரி க ம நி த ம நி நிஸ்
ஸ் நி த ம க ம ப ம க ரி ஸ

ஷட்ஜ, பஞ்சமத்தோடு, சதுச்க்ருதிரிஷபம், ஸாதாரணை, காந்தாரம், சுத்தமத்யமம், சதுச்க்ருதிறைவதம், கைரிகிநிஷாதம் முதலிய

ஸ்வரங்கள் இடம் பெறுகின்றன; சுத்ததைவதம் அன்யஸ்வரம் கமதப மகரிஸ பததம போன்ற ஒரு சில பிரயோகங்களில்தான் சுத்த தைவதத்தைக் கேட்கலாம். ஏகான்ய ஸ்வரபாஷாங்க ராகம், வக்ர ஷாடவ ஸம்பூர்ணராகம், உபய வக்ரராகம். ஆரோஹணத்தில் பஞ்ச மம் வர்ஜம்.

ஆரோஹணத்தில் இரண்டு ஸ்வரங்களும் அவரோஹணத்தில் ஒரு ஸ்வரமும் வக்ரஸ்வரங்கள். க, ம, நி, ஆகியவை ராகத்தின் ஜீவஸ்வரங்கள். மத்தியமத்தில் நின்று ஓரளவு ராக ஆலாபனை செய்யலாம் மத்யமம் ந்யாஸஸ்வரமும் ஆகும். அவரோஹணம் ஸநிதப என்று இருந்தாலும் மந்தரஸ்தாயியில் ஸநிப என்று பாடுவதே பொருத்தமாக இருக்கிறது. நிதநிஸ் ரிகஸ் ஆகியவை விசேஷசஞ்சாரங்கள். ரக்தி ராகம். மூன்றுஸ்தாயிகளிலும் பாடலாம். எல்லாசமயங்களிலும் பாடலாம். உருபடிகள் ஸ, க, ப, நி ஆகிய ஸ்வரங்களில் ஆரம்பிக்கின்றன இந்தராகம் த்விதீய கன பஞ்சக ராகங்களில் ஒன்று.

ஸஞ்சாரம்

ஸகரிகமா — கமநிதமா — க ம ப ம க ரி கா ப ம க ரி கா ஸ

ஸ நி நி ப — நி ஸ நி க ரி கா — க ம நீ நீ — நிநிஸ்நிதமா

மநிநிஸாஸ் — நிஸ்ஸாஸ் — நிஸ்க்ரிக்கா — ப் ம் க் ரி ஸ்

நிஸ்க்ரி நிஸாநிதமா — கமநிநிஸாஸ்நிதமா கமபதமகரிஸா

நிஸநிபா நிநி ஸநி ஸா

உருப்படிகள்

- | | | | |
|-----------|----------------|----------|--------------------|
| 1. வர்ணம் | — வனஜாக்ஷ | — அட | — வீணை குப் பய்யர் |
| 2. க்ருதி | — ராகரதன | — ரூபகம் | — த்யாகராஜர் |
| Do | — த்வைதமு | — ஆதி | — த்யாகராஜர் |
| Do | — செரராவதேமிரா | — ஆதி | — Do |

ப்ரஹ்லாத } — நன்னுவிடசி — மிச்ரபாபு — Do
பக்திவிஜயம் }

க்ருதி — ஸ்ரீநீலோத்பல — ரூபகம் — முத்துஸ்
வாமிதீட்சிதர்

Do — ஜனனிநினுவினா — மிச்ரசாபு — சுப்பராய
சாஸ்திரி

3. ஸுரடி

ஸுரடி ராகம் 28. ம் மேளமான ஹரிகாம்போஜியின் ஜன்யம். ஆரோஹணம்-அவரோஹணம் பின் வருமாறு

ஸரிமபநிஸ்

ஸ்நிதபமகபமரிஸ

ஷட்ஜ பஞ்சமம் இவற்றோடு. சதுக்ருதி ரிஷபம், அந்தர காந். தாரம் சுத்த மத்யமம் சதுக்ருதி தைவதம். கைசிகி நிஷாதம் போன்ற ஸ்வரங்கள் இந்த ராகத்தில் வருகின்றன. ஒடைவ வக்ர ஸம் பூர்ண ராகம்- ஆரோஹணத்தில் நிதநிஸ் எனவும் சிலர் பாடுவதுண்டு. மபரிஸ் மப ஸ் மகரிஸ மகஸ. ரிமஸ, பநிம ஆகியவை விசேஷ சஞ்சாரங்கள். ரி, ம, நி ராக சாயாஸ்வரங்கள். பஞ்சமத்தில் நின்று ராக ஆலாபனை செய்யலாம். தைவத, காந்தாரம் இரண்டும் தத்தம் ஸ்வரஸ்தானத்தை விட சற்றுக் கூடுதலாத ஒலிக்கின்றன. ரிம நீநீ. மாமா மகபமரி போன்ற ப்ரயோகங்களில் நிஷாதமும். மத்யமமும் தீர்கமாகாவும். பலமுறை திருப்பியும் பாடப்படுகின்றன. ஓரளவே ஆலாபனை செய்ய முடியும். மங்களகரமான ராகம். கச்சேரியின் முடிவில் பாடப்படுகிறது. மங்களங்கள் இந்த ராகத்தில் இயற்றப்படுகின்றன. இசை நாடகங்களிலும். நாட்டிய நாடகங்களிலும் இந்த ராகத்தில் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. உருப்படிகள் ரி, ம. ப. நி ஆகிய ஸ்வரங்களில் ஆரம்பிக்கின்றன.

ஸஞ்சாரங்கள்

ரிமபமநீதப...மகபமரி—ரிமஸரிஸ—ரிபபநி தநிஸ்—

நிதஸ் நிதப—பநிமா பஸ்நிஸா—நிதநிஸ் ரிநித நிஸ்ரிஸா

நிஸரிமாகப் ம்ரீம் ஸ்ரிஸ்—நீர்ஸ் நிதமா—ரிமபரிஸா
 நிதஸ்நிதப பமதமாக—பமரி—ரிமஸா ரிமபநீதபா—
 மகபமரி—ரிமஸரிஸ்—ஸஸநிதநீஸா

உருப்படிகள்

1. வர்ணம் — எந்தோ ப்ரேமதோ — ஆதி — வீணைகுப்பயர்

2. க்ருதி — கீதார்த்தம் — ஆதி த்யாகராஜர்

Do பஜனபருல — ரூபகம் — Do

நவக்ரஹ } அங்காரக — ரூபகம் — முத்துஸ்வாமிதிஷிதர்
 கீர்த்தனை }

க்ருதி ராமசந்தர் நீதய — திச்ரரதம் — த்யாகராஜர்

„ ஸாதரமவ — ஆதி — ஸ்வாதி திருநாள்

3. பதம் — இண்டிகிரானிசேனா — த்ரிபுட — கேஷத்ரக்ஞர்.

4. ஜாவனி — மரியாததெலிய கனே — ரூபகம் — பட்டணம்
 ஸு ப்ரமண்யஜயா

4. கல்யாணி

65-வது மேளகர்த்தா ராகம். 11வது சக்ரத்தில் (ருத்ர) வந்தா
 வது (மா) ராகம். இதன் ஆரோஹண அவரோஹணம் பின்
 வருமாறு.

ஸ ரி க ம ப த நி ஸ

ஸ நி த ப ம க ரி ஸ

ஷட்ஜ, பஞ்சமம், இவற்றோடு சதுக்ருதி ரிஷபம், அந்தர
 காந்தாரம், பிரதிமத்யமம், சதுக்ருதி தைவதம், காகலிநிஷாதம்
 ஆகிய ஸ்வரங்கள் இடம் பெறுகின்றன. பிரசித்தி பெற்ற பிரதி
 மத்யம ராகம். க, ம, த, நி ராக சாயாஸ்வரங்கள். க, ப,
 இந்த ஸ்வரங்களில் நின்று ஆலாபனை செய்ய வேண்டும். க, ப, நி,
 நியாஸஸ்வரங்கள், இந்தராகத்தில் ரிஷபமும், தைவதமும் தத்தம்
 ஸ்வரதானத்திலிருந்து சற்றுக் கூடுதலாக ஒலிக்கின்றன.

திவ்ரஸ்வரங்களே உடைய இந்த ராகம் ஆரம்பித்தவுடனேயே
 கச்சேரியை களைக் கட்டச்செய்யும் இயல்புடையது. த்ரிஸ்தாயி
 ராகம். மூச்சனா காரகமேள ராகம். இதன் ரி, க, ப, த, நி ஆகிய
 ஸ்வரங்கள் கிரஹீதம் செய்யப்பட்டால் முறையே ஹரிகாம்
 போஜி, நடபைரவி, சங்கராபரணம், கரஹரப்ரியா, தோடி
 போன்ற மேளங்கள் பிறக்கின்றன. ஷட்ஜ பஞ்சமம்
 தவிர்த்த நிதமகரிநி, கமதநிரிநிதம போன்ற பிரயோகங்களும்
 கதபாகாரி, நிதஸநி மகபம தபநித போன்ற தாட்டு பிரயோகங்களும்
 நிநி, தத, பப, மம போன்ற ப்ரத்யாஹத கமகய் பிதிகளும் இந்த
 ராகத்தை சிறப்பிக்கின்றன.

பண்டைத் தமிழிசையில் இந்த ராகம் படுமலைப்பாலை என அழைக்
 கப்பட்டது. ஹிந்துஸ்தானி இசையில் இந்த ராகம் 'யமன்' என்று
 அழைக்கப்படுகிறது.

சஞ்சாரங்கள்

கத பமகரிஸரி—கநிதபகரி—தமகரி மகரிஸநித

நிஸரிகரிகமப—பமதபபமா மகமா — பதநிப

தநிஸ் — நிதக்ரி மக்ரிஸ்நி— நிதபத நிஸ் ரிநிதம

கரிஸ—தநிரிகமதம கரிஸதா நிஸா

உருப்படிகள்

1. கீதம் — கமலஜாதள — த்ரிபுட —

2. வர்ணம் — வனஜாக்ஷிரோ — ஆதி —

Do — வனஜாக்ஷி — அட — பல்லவி கோபா
 லய்யர்

3. க்ருதி — நிதிசாலசுகமா — மிச்ரசாபு — த்யாகராஜர்

க்ருதி — ஏதாவுனரா — ஆதி — Do

க்ருதி — பஜனசேயவே — ரூபகம் — Do

க்ருதி — அம்மராவம்ம — ஜம்ப — Do

8. பரஹ ஸாதபக்தி } — வாஸுதேவயனி — ஆதி — Do
விஜயம் }

கமலாம் } — கமலாம்பாம் — ஆதி — முத்துஸ்வாமி
பாநவா } பஜரே திகழிதர்
வரணம் }

க்ருதி — ஹிமாத்ரி ஸுதே — ரூபகம் — ச்யாமாசாஸ்திரி

க்ருதி — பிரானவரலிச்சி — ரூபகம் — ச்யாமாசாஸ்திரி

,, — நினுவினாகதி — ஆதி — சுப்பராய சாஸ்திரி

,, — காந்திமதி — ரூபகம் — சுப்பராம தீட்சிதர்

,, — நீயே மனமகிழ் — ஆதி — ராமஸ்வாமிகள்

பதம் — இந்தரி ஸந்துள — மிச்சரசாபு — கேசுத்ரக்ரூர்

4. ஜாவளி — எந்தடிசுலுகே — ரூபகம் — தர்மபுரி சுப்பராயர்

5. கமாஸ்

கமாஸ் ராகம் 28 ம் மேளமான ஹரிகாம்போஜியின் ஜன்யம் இதன் ஆகோஹணமும் அவரோஹணமும் பின்வருமாறு:

ஸமகம பதநிஸ

ஸ்நிதப மகரிஸ

ஷட்ஜ, பஞ்சமம் தவிர இந்த ராகத்தில் வரும் பிற ஸ்வரங்கள் சதுக்ருதி ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்தமத்யமம் சதுக்ருதி தைவதம், கைசிகி நிஷாதம் ஆகியவை. ஏகான்ய ஸ்வர பாஷாங்க ராகம்.

காகலி நிஷாதம் அன்யஸ்வரம் பஸநிஸ தநிபத-நிஸ் நிஸ ஸரீ நித ஆகிய பிரயோகங்களில் அன்ய ஸ்வரம் வருகிறது. இந்த ராகம் முதலில் உபாங்க ராகமாகவே இருந்தது. த்யாகராஜ ஸ்வாமிகளின் க்ருதிகளில் காகலி நிஷாதம் காணப்படவில்லை. ஜாவளிகளிலும், மைசூர் வாஸுதேவா சாரியரின் “ப்ரோசே வாரெவருரா” என்ற க்ருதியேலும் முதன்முதலில் காகலி நிஷாதம் கையாளப்பட்டது. தேசியராகம். ம, த, நி முதலிய ஸ்வரங்கள் ராகச்சாயையைக் காட்

டுகின்றன. பஞ்சமத்திலும், தைவதத்திலும் நின்று ராக ஆலாபனை செய்யலாம். ம, ப, த நியாஸ ஸ்வரங்கள் விரிவாக ராக ஆலாபனை செய்ய முடியாது. மநித நிபா- பாதபா- கமநித-மகஸ- ஸநிதபம- ஸதப- போன்றவை விசேஷ சஞ்சாரங்கள். ஜாவளிகளில் பதஸா என்ற பிரயோகம் காணப்படுகிறது. மந்தர்ஸ்தாயியில் ஸஞ்சாரம் கிடையாது தாரஸ்தாயியில் மத்யமம் வரை ஸம்கஸ அல்லது ஸம்க்ரிஸ் என்று ஸஞ்சாரம் செய்யப்படுகிறது.

ச்ருங்கார ரஸப்ரதானமாக உள்ள ஜாவளிகள் என்னும் உருப்படிகள் இந்தராகத்தில் ஐம்பதிற்குக்குறையாமல் உள்ளன. உருப்படிகள் ஸ, ம, ப என்ற ஸ்வரங்களில் ஆரம்பிக்கின்றன.

ஸஞ்சாரங்கள்

ஸ ம க மா நி த நி பதநிஸ்—ஸ்நிதபாத மாகமா—
கமநிதா—மகஸ மகமா—நிதநிப—தநிஸ்நிஸா—
நிஸ்நிஸ்ரீ நீதா—தநிஸ்க் ரிம்க்ரிஸா—ஸ்நிதமா—
பஸா தாபமகமா—நிதபம பதாப—மகரிகஸ

உருப்படிகள்

1. ஸ்வரஜதி—ஸாம்பசிவாயனவே—ஆதி — சின்னிக்கிருஷ்ண தாசர்
2. க்ருதி — ஸுஜனஜீவன — ரூபகம்—த்யாகராஜர்
,, — ஸீதாபதே — ஆதி —
,, — பாஹிமோஹன — ரூபகம்—ஸ்வாதிதிருநாள்
,, — பரமாத்புதமைன — ஆதி — மைசூர் சதாசிவராவு
,, — ப்ரோசேவா — ஆதி — மைசூர்
ரெவருரா வாகதேவாசார்யர்
3. பதம் — தெருவில்வாரானே — ஆதி — முத்துத்தாண்டவர் (திஸ்ரநடை)
4. ஜாவளி — அபுமனஸு — ரூபகம்—பட்டணம் ஸுப்பர மன்ய ஐய்யர்
9. ,, — மருபாரி — ஆதி — தர்மபுரி ஸுப்பராயர்
10. ,, — சானரோ — ரூபகம்—நின்னையா

பாடம்-7

(அ) ஸ்ரீராமன் துறிகாது குறிக்கப்பட்ட இராகங்களில் சுற்ற உருப்படி-
களுக்கே, ஸ்வரதாள குறிப்பு எழுதும் திறன்.

குறிப்பு:-- செயல்முறைதிட்ட பதிவுநாடாவுடன் அனுப்பப்படும்
ஸ்வரதாளக் குறிப்பு மூலம் தெரிந்து கொள்ளவும்.